أدبيات

المَصَادِرُ الكلاسِيكيَّة لمسرح توفيق الحَكيم

الدكتور أحمد عتمان





الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

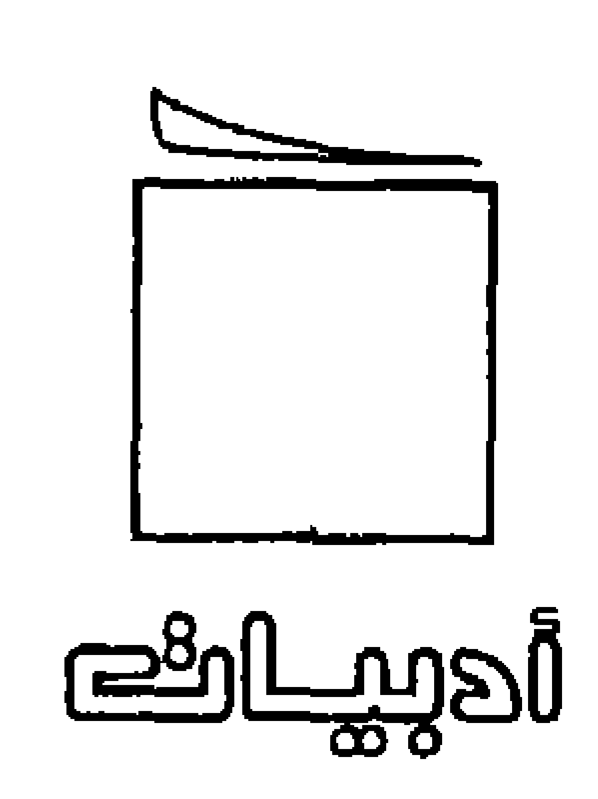
أدبيات

المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة

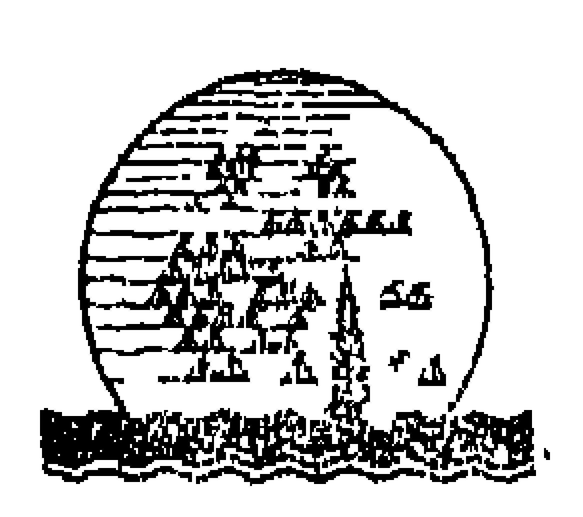
وعضو مجمع اللغة العربية

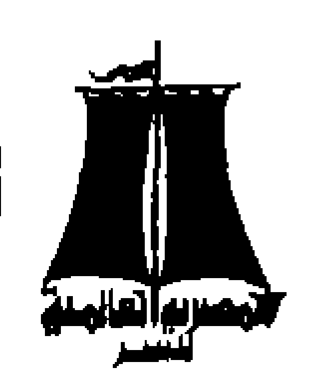


المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم

الدكتور أحمد عتمان

أستاذ ورئيس قسم الدراسات
اليونانية واللاتينية - آداب القاهرة





الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ أ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة – مصر

الطبعة الأولى ١٩٩٣

رقم الإيداع ٥٦١٠ / ١٩٩٢

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ – ١٦ – ٠١٠٦ – ٧

طبع في دار نوبار للطباعة – القاهرة

المحتويات

الصفحة	
أ – م	**مقدمــة**
١ – ٣٢	**الباب الأول · بغماليون أو « معبد الذات » بين الأصل الأسطوري والشكل الدرامي**
٢	أساطير ثلاث ... لا واحدة
٨	مشكلة الاسم « غالاتيا »
١١	ناركيسوس والحكيم
١٦	التوسط بالأدب الفرنسي
٢١	البناء الدرامي
٢٦	الصراع الأبدي
٣٣ – ٧٥	**الباب الثاني : مأساة الملك أوديب بين المسرح الحي والبرج العاجي**
٣٣	العرب والتراجيديا
٣٦	مفهوم الحكيم للتراجيديا
٤١	ظهور أوديب في المسرح المصري
٤٥	هل هي مسرحية ذهنية حقا ؟
٤٨	أوديب عربيا مسلما !
٥٣	صراع مع الحقيقة
٥٩	البطولة الكاذبة
٦٣	المضمون السياسي

الصفحة

الصفحة	
٦٥	الحياة الأسرية
٦٨	ظروف مقتل الملك لايوس
٧٢	نهاية تعادلية
٧٦ – ١٤٠	**الباب الثالث : براكسا أو الكوميديا السياسية بين عصرين**
٧٧	الكوميديا الأتيكية ... مرآة عصرها
٨٣	الطابع السياسي للكوميديا القديمة
٨٥	الكوميديا القديمة فنا شعبيا
٩٠	الشخصية الأثينية في أعمال أريستوفانيس
١٠٧	« برلمان النساء » و « براكسا » الحكيم
١١٢	قضية « المرأة والرجل » بين أريستوفانيس والحكيم
١٢٤	الطعام لكل فم والشيوعية الجنسية عند أريستوفانيس
١٣٣	موقف الحكيم من الطغيان السياسي ونظام الحكم
١٤١ – ١٩٢	**الباب الرابع : إيزيس الحكيم صدى درامي معاصر لسيمفونية اللقاء الحضاري بين مصر والإغريق**
١٤١	أولا : إيزيس تغزو العالم الإغريقي الروماني
١٤٦	ثانيا : أسطورة إيزيس وتفسيراتها عند بلوتارحوس
١٤٧	إيزيس الولود
١٥٤	إيزيس الأرض ... وأوزيريس النيل
١٦٠	أعياد الخصوبة بين أوريريس وديونيسوس
١٦٣	التفسير الفلكي لأسطورة إيزيس وأوزيريس
١٦٧	ثالثا : إيزيس الحكيم – إيزيس والأصول الأسطورية

الصفحة

للتعادلية عند الحكيم

١٧٥ البنية الدرامية

١٨٤ أوزيريس في بيلوس (= بيبلوس)

١٨٨ حوريس ونهاية المسرحية

١٩٣ – ٢٨٦ الباب الخامس : الأصل الكلاسيكي للمأسوية فى مسرح توفيق الحكيم

١٩٤ جولة عامة للاستطلاع

١٩٧ مأساة البحث عن الحقيقة

٢٠٩ التأرجح بين الحلم والحقيقة في المأساة التعادلية و « عجلة الحظ » الإغريقية

٢١٥ مأساة هرقل خادما ... والسلطان حائرا

٢٢٦ ضياع أهل الكهف في الزمان

٢٥٧ « الطعام لكل فم » أو العدالة بين « أوريستيا » أيسخولوس وعصر الذرة

٢٨٧ – ٢٩٢ الخاتمة

٢٩٣ – ٣١٥ الحواشي

٢٩٣ الباب الأول

٢٩٦ الباب الثاني

٢٩٨ الباب الثالث

٣٠٣ الباب الرابع

٣٠٨ الباب الخامس

الصفحة

٣١٦ – ٣٢٤ قائمة بالمراجع المنتقاة

٣١٦ أولا : النصوص

١– توفيق الحكيم

٢– النصوص الكلاسيكية

٣١٧ ثانيا : الدراسات المساعدة

١– دراسات باللغة العربية

٢– دراسات بلغات أجنبية

٣٢٥ – ٣٤٣ **كشاف** (مسرد)

المقدمة

تُعتبر دراسةُ مدى استيعاب جيل الرُّوّاد من مفكرينا وأدبائنا للآداب الكلاسيكية أمراً بالغ الأهمية ؛ ليس لأنها تكشف النِّقاب عن المصادر القديمة لنتاج هؤلاء الرواد فحَسْبُ ، وإنما لأنها في الوقت نفسه تفيد مستقبل الدراسات الكلاسيكية ذاتها . فلكي تتحقق عملية « تأصيل » هذه الدراسات يجب أن يحرص القائمون عليها على أمرين أساسيين :

أولهما : الالتصاقُ بنصوص الأدب الإغريقي واللاتيني ومعايشتُها في لغتها الأصلية دون التوسُّط بأي لغة أوربية أخرى .

وثانيهما : توثيقُ العلاقات بين هذه الدراسات والأدب العربيِّ قديمِهِ وحديثِهِ ؛ فبهذا وَحْدَهُ يكتسب الدَّارسون المتحصِّصون حسا أدبيا يرشد أبحاثهم ونشاطاتِهم العلمية إلى المَواطن والموضوعات الهامة ، التي تتحقَّق بدراستها أو بنقلها إلى العربية ، الفائدةُ المرجوَّة من هذه الدراسات جميعاً .

وعندما نشرع في دراسة المصادر الكلاسيكيَّة لمسرح توفيق الحكيم ينبغي أن نضعَ في اعتبارنا – منذ البداية – بعضَ النِّقاط الهامة وهي :

أولاً : تتبادر إلى الذِّهن – على الفور – عناوينُ ثلاث مسرحيات وهي : « بغماليون » و « الملك أوديب » و « براكسا أو مشكلة الحكم » ؛ لأنها تُعَدُّ قرائنَ واضحة لا تقبل الجدل على اغتراف توفيق الحكيم من التراث الإغريقي ، الذي فرض نفسه فرضاً على هذا الكاتب العظيم ، ولا سيما بعد سفره إلى باريس ، ومن ثَمَّ فإن دراسة المصدر الكلاسيكي لفن هذا المؤلف المُبدِع لا بدَّ

أن تفرض نفسها أيضاً على دارسي الحكيم وناقديه . فكيف يمكننا أن نتفهّم أعمال أديبنا الكبير على نحوٍ متكامل إنْ نحن أهملنا هذا الجانبَ الأساسيَّ ؟

ثانياً : ولكننا من خلال هذه الدراسة سنرى أن التأثيرَ لا ينحصرُ في هذه المسرحيات الثّلاثِ أو ما أسميناه القرائنَ الواضحة لاغتراف الحكيم من التُّراث الإغريقي ، فهناك ما هو باطنٌ خفيٌّ نفذ إلى أعماق توفيق الحكيم وتغلغل في تكوينه الفكري ، فلا يظهرْ إلا في جزئيات دقيقة جدا متناثرة هنا وهناك في أعماله الأدبية كلها . فليس من المعتاد أن يُفصحَ لنا أيُّ كاتبٍ عن المصدر الذي استنبط منه هذه الفكرة أو تلك . ويعجز هو نفسه أحياناً عن إرجاع كل صغيرة أو كبيرة في أعماله إلى مصادرها الأولية ، وعلى الباحثين والنُّقّاد المدقِّقين أن يُعْمِلوا الفكرَ فيما بين السُّطور ليكشفوا النِّقاب عن مثل هذه الجوانب . فلا شكَّ أن البحثَ عن الدّلائل الباطنة على اغتراف الحكيم من التراثِ الإغريقيِّ ، واستلهامَه المؤلّفاتِ الإغريقيةَ الخالدة أمرٌ بالغُ الصُّعوبةِ والتعقيد ، ولكنه في الوقت نفسه عظيمُ الفائدة .

ثالثاً : إن الحكيمَ كان يهدف بالمسرحيات الثّلاثِ وغيرِها من المسرحيات والكِتابات إلى عَقْد المصالحة بين المسرح الإغريقيِّ والأدب العربيِّ – تلك المصالحةِ التي كم تمنّى هو نفسُه أن تكون قد تمّت منذ قرون مضت . وعلى هذا الأساس فإن الحكيم في أعماله هذه التي سنعالجها يُعتَبر رائداً لا ينازعه منازِعٌ ، وسيظل الأدب العربيُّ لأجيال عدّة ذاكراً فضلَهُ في هذا المجال .

رابعاً : إن توفيق الحكيم الذي أقنعه عباقرةُ الأدب الفرنسيِّ وأساتذتُه بالجامعات الفرنسيّة بضرورة العودة إلى جذور الفكر الأوربيِّ – إنْ كان جادا في دراسة الأدب التمثيليِّ – لم يحاول – للأسف – تَعلُّم اللغة الإغريقية ، واكتفى بقراءة مؤلّفات كُتّابها في ترجمات فرنسية . وليس هذا أمراً هيِّناً كما قد يتطرق إلى أذهان البعض ، فمما لا شكَّ فيه أن هناك فرقاً شاسعاً بين أن

تقرأ تراثًا مترجَمًا – ولا سيما إن كنتَ من غير أبناء اللغة المُترجَمِ إليها – وبين أن تعيش هذا التراثَ في لغته الأُصلية ؛ حيث تستطيع إلى حد كبير معايشةَ نصوص هذا التراث بكلِّ ما يحيط به من ظروف ، حتى إنه يصبحُ لكلِّ لفظ عندك مدلولٌ معيَّن يصعب عليك أحيانًا نقلُه إلى لغتك الأصلية . زِدْ على ذلك أن توفيق الحكيم توسَّط في فهمه للتراث الإغريقيِّ بثقافته الفرنسية العريضة ، ومن ثمَّ فإن نقلَهُ عن الإغريق وآراءه في أعمالهم ليسا أصيلين كلَّ الأصالة ، ولا يعكسانِ بوضوح شخصيتَه الشرقية المصرية ، وإنما يعكسان في غالب الأحيان ما قاله الفرنسيون – وما أكثر ما قالوا ! وما أكثر دراساتِهم ونظرياتِهم في تراث أجدادهم الروحيين !

إننا لا نُنكر على توفيق الحكيم أصالتَهُ بوصفه فنانًا مبدِعًا مُقتدرًا ، ولكننا نؤكد أن مقدرته الإبداعية كانت محدودة الحركة ، مكبلةً بقيودِ ما دَرَسَ من تفسيرات للتراث الإغريقيِّ في الأدب الفرنسي الذي يتحمل – على الأرجح – الجزءَ الأكبر من مسئولية الإيحاء للمؤلف بالمسرحيات الثلاث ، والتأثيراتِ الكلاسيكية في المسرحيات الأخرى . وعلى أية حال فإن معالجتنا لهذه المسرحيات بالدَّرس والنِّقاش كفيلةٌ بتوضيح وجهة نظرنا هذه .

ولقد حَرَصْنا في ثنايا هذه الدِّراسة على أن نُقدِّمَ أحدثَ التفسيرات والدراسات للأصول الإغريقية التي تعرَّضْنا لها ، وطرحنا كذلك وجهة نظرنا في بعض النقاط ، إلا أننا نودُّ الإشارة إلى حقيقتين هامتين : الأولى أن دراستنا المقارنة هذه تقوم بصفة أساسية على استقراءِ النصوص الكلاسيكية والعربية ، واستنباطِ النتائج من وَضْعِها جنبًا إلى جنب . أما الحقيقة الثانية فهي أننا حاولنا جاهدين عدمَ الانزلاق إلى الاستغراق في تفصيلات دقيقة لا تخدمُ الموضوع ، أو الإطالةِ في الحواشي دون طائل أو دون أن تدعو إلى ذلك حاجةٌ ملحَّة . ومع أننا استشهدنا بنصوص إغريقية ولاتينية كثيرة ، ترجمنا بعضَها عن لغتها

الأصلية ترجمةً حرفية مستساغة ، وأشرنا إلى بعضها في طبعاتها العالمية المعتمدة – وذلك حرصاً منا على أن يساهم هذا الكتاب في الدراسات الكلاسيكية المتخصصة – إلا أننا راعينا ألا يطغى جانبٌ من هذه الدراسةِ المقارنة على الجانب الآخر ، كما حَرَصْنا قدرَ الإمكان على ألا نفاضل بين المؤلَّفات والمؤلِّفين ؛ إيماناً منا بأن لكل كاتب عصرَهُ وظروفه المتميزة ، وليس لنا من هدفٍ أصلاً سوى إيضاح ما لا يمكن إيضاحُه بغير المقارنة .

أما عن الأسماء الإغريقية واللاتينية فقد راعينا قدرَ الإمكان أن ننقلَها إلى الأبجدية العربية بصورة سليمة وقريبة من الأصل . ولم نلجأ إلى كتابتها بلغتها الأصلية بين أقواس أو ما شابه ذلك ؛ حتى لا نشغل بها القارئ عن متابعة الأفكار الرئيسية للدراسة . ولم نلجأ إلى ذلك إلا في القليل النادر وفي حالة الضرورة ، على أساس أنه يمكن لكل قارئ مدقِّق أن يرجعَ إلى كشَّاف الأعلام الملحق بالكتاب للتحقُّق من صحَّة هذه الأسماء .

ويُخامرني شعورٌ بالاغتباط إذ أقدِّمُ لهذا العمل المتواضع ، لا بفضل المتعة التي لازمتني أثناء معايشتي لأعمال أديبنا الكبير توفيق الحكيم ، جنباً إلى جنب مع نماذجه الإغريقية طوال الأعوام الثلاثة الماضية فَحَسْبُ ، وإنما لأنه قد هُيِّئ لي أن ألمس أيضاً حُسْنَ استقبال أوساطنا الثقافية والجامعية لهذه الدراسة ؛ فما إن أفسحتْ مجلة « الكاتب » صَدْرَها وسمحتْ لي بنشر بعض الأبحاث على صفحاتها حولَ هذا الموضوع ؛ حتى لقيتُ من علامات الاستحسان ما أثلج صدري ، بل وظهرت بعضُ الكتب والدراسات التي أفادت من هذه الأبحاث المنشورة ؛ مما شجعني على الإسراع باستكمال هذه الدراسة وتعميقِها ونشرِها بين دَفَّتيْ كتاب . ولقد أفدت كثيراً من ملاحظاتٍ كريمة أبداها بعض أساتذتي الأفاضل وزملائي الأجلاء ، وأخصُّ بالذكر منهم أستاذي المرحوم الدكتور محمد محمود السلاموني الذي كان يرأس قسم الدراسات اليونانية

واللاتينية ، الذي كتب إليَّ رسالة جاء فيها : «أكتب لك بمناسبة مقالك في مجلة « الكاتب » بعنوان « الثقافة الإغريقية في أدب توفيق الحكيم » . لقد قرأت المقالة قراءة دقيقة فأعجبت بها ككل لغةً ومضموناً . وأهنئك من كل قلبي على تناول هذا الموضوع الذي به استطعت أن تفرض الثقافة الإغريقية على الكاتب العربي . أمَّا التحليلُ فكان رائعاً ...»

وظهرت الطبعةُ الأولى من هذا الكتاب في أوائل عام ١٩٧٨ ، وتوالت ردودُ الفعل ، وتكاثرت الأسئلةُ والمناقشات بحيث لا أستطيع أن ألمَّ ذلك كله في ثنايا هذه المقدمة البسيطة .

ولا يَسَعُنا ونحن نقدم لهذه الطبعة التي بين أيدينا إلا أن نؤكِّدَ اعتقادنا بأن الجمهور المتلقي هو المبدِعُ الحقيقيُّ لأيِّ عمل أدبيٍّ وفنّيّ .. مع أن هذه الحقيقة قد لا تبدو واضحة للبعض .

فما إن ظهرت الطبعةُ الأولى حتى كانت ردودُ الفعل بمثابة إعادةِ خلقٍ وتكوين لهذا الكتاب . ومنذ اللحظات الأولى التي تلقيتُ فيها بعضَ هذه الردود حتى فكرتُ في إضافة أو حَذْفِ هذه النقطة أو تلك . وفكرت كذلك في تطوير بعض الآراء وتعميقِ بعضها الآخر . ومنذ ذلك الحين وأنا أعيش تجربةَ تفاعُلٍ مستمرٍّ مع قُرَّاءِ هذا الكتاب . وبالطبع لا أستطيع أن أحصيَ هنا كلَّ ردود الفعل التي لم تَقْتَصِرْ على رسائل الماجستير والدكتوراة في وطننا العربيِّ الكبير ، بل امتدت إلى الجامعات الأوربية . وبعض هذه الاستجابات وردود الفعل سمعتُ عنها ولم تصل إلى يديَّ ، ومن ثَمَّ سأكتفي هنا بمناقشة أهمِّ ما وقع في يدي فعلاً .

ولعلَّ أفضلَ ما أبدأ به تلك الرسالةُ الرقيقةُ التي بعث إليَّ بها ذلك المستشرقُ الكبير أستاذُ السُّربون وأبو الأدب المقارن إتين إتيامبل Étienne Etiamble والتي أترجمها ترجمةً حرفية كما يلي :

« السيد الزميل العزيز :

بالرغم من الإرهاق الشديد الذي أشعر به قرأتُ باهتمام بالغ كتابَكُم عن « المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ؛ دراسة مقارنة » وبما أنني أشرِفُ على رسالة دكتوراة تتناول جانباً من هذا الموضوع ، فإنني أعبِّر عن امتناني الخاص لك على إرسال هذا الكتاب ، وأرجو أن تتقبَّل أطيب المشاعر .

إبريل في ١٩٧٩ »

ثم وصلتني رسالةٌ من ج . إرنست J. Ernest رئيسة تحرير أكبر مجلة ببيليوجرافية كلاسيكية في العالم – وهي L'Année Philologique – تفيد بأن الكتاب قد أدرج في قائمة المجلة ، ونشرت عنه فقرة في العدد الذي صدر عام ١٩٧٩ . وجاءت رسالة أخرى من روز ماري مودو Rose Marie Moudaux سكرتيرة جمعية تاريخ المسرح Société d'Historie du Théâtre تُفيد بأن الجمعيةَ قد وضعت الكتاب بين مَراجع مجلتها ، التي تصدر بعنوان La Revue d'Histoire du Théâtre . ورسالة أخرى جاءت من فرانسوا شامو François Chamoux سكرتير تحرير مجلة Revue des Études Grecques تُفيدُ بأن المجلة ضمَّت الكتاب إلى مَراجِعها ومكتبتها . ورسالة أخرى من المعهد القوميِّ للغات والحضارات الشرقية بفرنسا فَحْواها أن مكتبة المعهد قد وضعت الكتاب بين مَراجِعها .

ونكتفي بهذه الأمثلة لنبدأ بوضع أيدينا على أهم نِقاطِ الحوار الذي أثارته الطبعة الأولى من هذا الكتاب : ففي ندوة أذيعت بالبرنامج الثاني بالإذاعة المصرية يوليه ١٩٧٨ أعدَّها وقدَّمها الأستاذ كمال ممدوح حمدي ، وحضرها كلٌّ من الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوي والأستاذ الدكتور محمد حمدي إبراهيم ، أثيرت عدةُ نقاطٍ هامة حول منهج الكتاب والقضايا التي يعالجها . وقد أفدتُ في هذه الطبعة التي أقدِّم لها

من هذه الملاحظات جميعها . ويُسعدني أن أقتطِفَ بعضَ ما قاله الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل أثناء مناقشة الكتاب : « هذه الدراسة هي دراسةٌ أصوليّة جادة توافرتْ لها كلُّ الوسائل اللازمة لتحقيق هدف الباحث . والبحثُ عن مصادر توفيق الحكيم بصفة خاصّة أصبح أمراً مُلِحا ، بل إن البحثَ عن مصادر الأدب العربيّ المعاصر في أشكاله المختلفة لا يقلُّ إلحاحاً عما نجده بالنسبة لأدب توفيق الحكيم . ولكن الدكتور أحمد عتمان وصلتَهُ الوثيقة بالأدب اليونانيّ وجد أن يبدأ مشروعَهُ في هذا التأصيل والبحث في فكرنا الأدبيّ المعاصر عند أستاذنا توفيق الحكيم ، وهي خطوةٌ تفتح الباب لعملية استقصاءٍ شاملة ، نرجو منه ومن غيره من القادرين عليها أن يمضوا فيها ؛ لأن هذا الضّربَ من الدراسات الجادة هو ألزمُ ما يلزمنا الآن في واقعنا الأدبيّ ؛ للاستبصار في حقيقةِ هذا الأدب الذي نكتبه وقيمتهِ في ضوء التاريخ الأدبيّ الإنساني العام . هذه الكلمة كان لا بدَّ أن تقال بصدد صدور هذا العمَل الممتاز . يبقى بعد ذلك ما يطرحُه من قضايا ، وأعتقد أن الكِتابَ بطبيعةِ موضوعه والمادةِ التي يعالجها يطرحُ الكثير من القضايا ، بعضُها يتعلّق بالمصادر نفسِها وبعضُها ما يتعلّق بصِلة هذه المصادر بأدبنا المعاصر ، إلى أي حدٍّ تسربتْ إليه وعلى أيِّ نحو ، والتطور الذي تطورت إليه على يد الكاتب المعاصر .»

وأبدى الدكتور عز الدين إسماعيل ملاحظة مهمة – وهي أن الكتاب قد اشتد في حَمْلَتِهِ على توفيق الحكيم لأنه غيَّرَ في نهاية « الملك أوديب » وجعلَه يستمرُّ في معاشرة أمه بعد أن عرف الحقيقة ، في حين أن الكتابَ نفسَهُ يستحسنُ التغييراتِ التي أدخلها الحكيم على فكرة العَدالة في « الطعام لكل فم » ، وهي بمثابة إعادة صياغة لثلاثية أيسخولوس « الأوريستيا » . ويرى كاتب هذه السطور أن اختلاف حُكْمِنا على « الملك أوديب » و « الطعام لكل فم » ليس تناقضاً في المنطلق النقديِّ الذي تبنيناه ، وإنما يرجع أساساً

إلى اختلاف الأسلوب الذي عالج به توفيق الحكيم هذين الموضوعين ؛ ففي « الملك أوديب » لم يُدْخل الحكيم أيَّ تعديل في الشخصيات الأساسية وأسمائها ومعظم الأحداث التي وجدها عند سوفوكليس وأخذها عنه ، فهو يعارض هذا الشاعر الإغريقيَّ معارضةً سافرة ويسيرُ على نفس الخطوط الرئيسية التي سار عليها الحدثُ الدراميُّ عنده ، ثم تأتي النهاية مخالفةً تماماً لما كان متوقعاً . والسؤال الآن : ماذا أضافت هذه النهاية ؟ وهل نجح الحكيم في إيصال المعنى الذي يريده على نحوٍ دراميّ ؟ هذا ما يُجيب عنه الباب الخاص بهذه المسرحية . أمّا في « الطعام لكل فم » فقد نحّى توفيق الحكيم جانباً أحداثَ وشخصياتِ « الأوريستيا » لأيسخولوس ، ورسم لنفسه خطوطاً درامية وشخصياتٍ جديدة تماماً ، واكتفى باستلهام الفكرة .

أما الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوي فقد قال : « لا يهمنا أن نعرف التراثَ الأوربي قديمَهُ وحديثَهُ فحسْبُ ، بل أن نستغلّه لكي يكون عاملاً مؤثّراً في سبيل إحياء أدبنا ، ولكي نُمِدَّ أدباءنا بهذا التراث من الشرق والغرب . فالدارسُ الذي يقف عند حد العكوف على تخصصه فقط سيكون أشبهَ بطائرٍ يحلّق بجناح واحد ، فهو لا يقدم شيئاً من روائع التراث الذي تخصص فيه إلى لغته الأم ودون أن يحاول تبيان تأثر ثقافتنا بهذا التراث . نحن نشكو من حالة الركود والجمود في حياتنا الأدبية ، ولعلّ مثلَ هذا الكتاب أن يكون عاملاً لبعثِ شيءٍ من الجمال في حياتنا الأدبية ، و وضع مثل هذه الكنوز بين أيدينا. إني أعتبر هذا الكتابَ أنموذجاً ، ويسعدني أن الأخ د . أحمد عتمان يريد أيضاً أن يكمله بسلسلة أخرى وأن يصدر كتاباً عن طه حسين وتأثير الثقافة اليونانية واللاتينية في إنتاجه . والدكتور أحمد عتمان لم يكتفِ ببيان أوجه الشبه بين النماذج اليونانية وبعض مسرحيات توفيق الحكيم ، التي تدل بأسمائها على التأثير والاستلهام أو الصياغة الجديدة ، وإنما تتبع هذا التأثير في كافة النتاج

الأدبي لتوفيق الحكيم . صحيح أنه لم يُطل في هذا كما كنا نتمنى ، ولكنه حقيقةً بذل فيه جهداً وتتبَّعَ الكثيرَ من تأويلات و وسائل توفيق الحكيم في المسرحيات الأخرى البعيدة عن التراث الإغريقي ، مثل « إيزيس » وغيرها ؛ فهذا جهد مشكور .»

وفي البرنامج التلفزيوني الناجح « أمسية ثقافية » إعداد وتقديم الشاعر النابه فاروق شوشة أُذيعت حلقةٌ يوم ٢٧ / ٩ / ١٩٧٨ حول الكتاب ، وقال فيها الكاتب العظيم توفيق الحكيم في أول مرة يظهر فيها على شاشة التلفزيون : « أنا في الحقيقة ليس من عادتي أن أكون حاضراً في مناقشة دراسات خاصة بي أو أن تكونَ لي مشاركةٌ في هذه البحوث ؛ لأن المسائل التي تتعلق بعملي أتركها بكل حرية للآخرين ، ولذلك لم يكن منتظَرًا أن أحضر هذه الجلسة ، وأكتفي بأن أشاهدها على انفراد ، ولكن وجودي كان ضروريا لتحية هذا البرنامج الثقافي ، وتحيةِ جِدِّيَّة البحث الذي قام به الدكتور أحمد عتمان ؛ لأنه في الواقع أن هذه الدراسات نادرة عندنا . فكثيرٌ من دراسات الدكتوراة أو الكتبِ التي تؤلَّف عن الأدباء هي من قبيل الانطباعات ، ولكنْ قلَّما نجد دراسة قائمةً على أبحاث عميقة وخلفها أيضاً دراسةٌ باللغة العسيرة ؛ أي اللغة اليونانية التي تحتاج إلى توفُّرٍ ودرس يوميٍّ ومُضْنٍ . وفي أدبنا العربي لا يوجد – على ما أعتقد – كثيرون من المهتمين باللغة اليونانية ، حتى إن لطفي السيد عندما أراد أنِ يترجم أرسطو لم يكن مُلِما باللغة اليونانية ، ولذلك ترجم ما ترجم عن أرسطو نقلاً عن الفرنسية وبالأخص عن مترجم فرَنسيٍّ تخصَّص في ترجمة أعمال أرسطو إلى الفرنسية . وحتى المقدمة الطويلة التي كتبها هذا المترجم الفرنسيٌّ نقلها لطفي السيد بالحرف إلى جانب مقدمة له .

« وطه حسين أيضاً الذي ذهب إلى السُّربون ، وكتب كثيراً عن المؤلِّفين اليونان ، ثم ترجم أيضاً بعض مسرحيات سوفوكليس ، لم يكن علمُه باللغة

اليونانية بالمستوى الذي يجعله يترجم عنها مباشرةً . ولذلك أعتقد أنه ترجم هذه المؤلّفاتِ اليونانيةَ عن اللُّغة الفرنسية . إذاً لم يكن عندنا هذا الجَهدُ الذي يُبذَلُ الآنَ لدراسة لغة عميقة وصعبة مثل اللغة اليونانية .

« فعندما يأتي مؤلّف دارس وباحث مصري يتوفّر على دراسة هذه اللغة ، ثم بعد ذلك يستخدم دراسته في البحث في أعمال مؤلّف مصريٍّ أراد أن يحاكي بعضَ المؤلّفين الإغريق ، ويقدم لنا هذه الدراسة ؛ فإن ذلك أمرٌ يحتاج إلى تحية خاصة . ولذا رأيت أنه من الضروريِّ أن أكون موجوداً في هذه الجلسة لأحيِّي هذا الجهد ، لأن معناه أننا دخلنا دنيا الأدب من باب الثقافة الواسعة .»

وردا على سؤال من مقدِّم البرنامج قال توفيق الحكيم أيضاً :

« مي الواقع أنه كما قال الآن الدكتور عتمان لا يمكن لمن يريد أن يعمل أو يمشي فى إطار المسرح إلا أن يرجع إلى المَنْبَعِ الأصليّ ؛ أي الأصول الأولى لفن المسرح . وعندما يقال المسرح لا بدَّ أن يقال المسرح الإغريقي كما قال ، لأن المسرح الفرعونيَّ – كما أراد بعضُ الباحثين أن يجدوا له دوراً – هو مسرحُ طقوس دينية في دائرة الكُهَّان ، ولم يخرج إلى الجماهير الواسعة ، ثم أنه لم يُكْتَبْ في نصوص وإلا كنا استلهمناه في نصوصه . لكن ما جعلنا نستلهمُ المسرحَ الإغريقيَّ هو أن النصوص موجودةٌ بكاملها خصوصاً بعضَ المسرحياتِ الكاملة ، مثل مسرحية « أوديب ملكاً » التي تعتبر أنموذجاً للفن المسرحيِّ المُتْقَن . فالحَدَثُ الدراميُّ في هذه المسرحية يمضي كأنه تحقيقٌ كالذي يُجريه وكيلُ النيابة عندما يحقّقُ في جريمة ، وثبت أن التحقيق فعلاً كان تحقيقاً مُتْقَناً ...»

وردا على سؤال آخر حول ما إذا كان توفيق الحكيم قد استهدف فعلاً خَلْقَ شخصية عربية إسلامية من أوديب الإغريقيِّ ، قال الحكيم بين أشياءَ أخرى :

« إذاً ما الذي حاق بأوديب ؟ إن ذِاتيتَهُ هي التي جَرَّتْه إلى مواقفَ يستحق

عليها ما حدث له . ولذلك عندما بدأنا في الكتابة قرأت أيضاً بعض كتب الفقهاء المسلمين عن القَضاء والقَدَر كما جاء عند أبي حنيفة وابن رشد وغيرهما ... كلٌ هذا جعلني أهتدي إلى أن التفسير الذي يجب أن أقدّمه بالنسبة لأوديب يجب أن يكون متمشّياً مع الدين الإسلامي .»

وعندما تساءل الأستاذ فاروق شوشة حول ما إذا كانت ثمة علاقةٌ ما تربط بينْ مسرحية «« السلطان الحائر »» وشخصية هِرَقْل في الأساطير الإغريقية – كما جاء في ثنايا هذه الدراسة – قال الأستاذ توفيق الحكيم :

« والله ... في الحقيقة ... لا أستطيع أن أقول إنَّ هذا خَطَرَ لي . ففي «« السلطان الحائر »» لم يَخطِرْ لي أبداً أي شخصية إغريقية ولم ألتفت إلى أي أسطورة . لست أدري ! لكن هذا لا يمنع من أن تكون موجودةً ما دام هذا الناقدُ قد رآها ؛ لأن المؤلِّفَ أحياناً تكون له أشياءُ من التأثيرات الداخلية لا يستطيع أن يسيطر عليها ، ويراها الآخرون ، وهذه هي قيمةُ النقد الجاد المتعمق ؛ أيْ أنه يبصِّرُ المؤلِّفَ بما لم يكن يعلم عن نفسه وفنه ، وهذا أيضاً ما أعجبني في هذا الكتاب . فلو أن أحداً غيرَهُ من الذين لا يتعمقون لَما التفت إلى كتاب مثل «« التعادلية »» ونظر فيه ؛ لأنه أبعدُ ما يكون عن موضوعه . وفيما أتذكر أنني لم أذكر الإغريقَ أو اليونان أو أيَّ شيء في هذا الصدد في كتاب «« التعادلية »» ولكن فعلاً هذا شيءٌ يدعو إلى الإعجاب أن هذا الباحثَ ربط ما بين العدالةِ كما أنا تصورتُها أو شرحتُها في كتاب التعادلية وفكرةِ العدالة عند الإغريق ؛ فهذا أيضاً شيء يجب أن يكون أنموذجاً للبحوث ، لأنه على الباحث أن لا يَقْصُرَ التفاتَهُ على المصادر السهلة التي لها صلةٌ مباشرة بالعمل ، ولكنْ عليه أن يبحث أيضاً ويحفِرَ في جوانبَ أخرى لم تكن واردة . ولذلك ذكر الباحثُ أعمالاً أخرى لي لم أكن أتصوَّرُ أنها تُفيده في هذا البحث ، وأنا أيضاً أحيِّي هذا وأرجو أن يكونَ له على مثاله باحثون كثيرون .»

وأضاف الحكيم قولَهُ حول « السلطان الحائر » وعلاقتِها بالتعادلية :

« أنا من بين المؤثرات أو المصادر عندي هي مسألة العدل والعدالة والاعتدال والتعادل ، كلٌّ هذه الألفاظ موجودةٌ في حياتي . فأنا أيضاً معتدِلٌ في أشياءَ كثيرةٍ ، وفي الوقت نفسه ، العدالةُ مهمة جدا عندي والتعادلية بالطبع نبتت . فربما كان هناك اتصالاتٌ مثلُ الأواني المُستَطرقَة ، كلٌّ منها تؤدي إلى الأخرى . ثم إن فكرة الدكتور عتمان التي أعجبتني هي مسألةُ البحث عن الحقيقة ، فهو قد وضع يده على شيءٍ أساسيٍّ جدا في حياتي كلِّها – سواءً التاريخية أو غيرُ التاريخية – وهو البحثُ عن الحقيقة ، ثم في كثير من مؤلَّفاتي التي لا أشعر أن كلمة البحث عن الحقيقة موجودةً فيها ، لكنه ربما كان الأمر تلقائيا ولم يكن مخطَّطاً له .. أنا لم أفكر في هذا من قبلُ ، ولكن بما أن الباحثَ المتعمِّق الجادَّ استطاع أن يجد ذلك فأنا جعلتُ أفكِّر فيه وأراجعُ ما قاله عن الحقيقة وأتأمَّل هذا ؛ فوجدتُ أنه على صواب واتضحتْ لي أشياءُ لم تكن واضحةً لي . لأنه فعلاً أعني مسألةَ البحث عن الحقيقة في حياتي نفسها وفي أعمالي تأتي تلقائية ، وأنا لا أتذكر كافة أعمالي ولكن فيما أعتقد ستجد هذا الاتِّجاه ؛ أي البحثَ عن الحقيقة ، فيها جميعاً .»

وفي الطبعة التي بين أيدينا سيجد القارئ انعكاساً لكلِّ ما أثير حول الطبعة الأولى من آراء سواء أ كانت استحساناً وتقريظاً أم نقداً وتقويماً . وأضفنا إلى الكتاب كذلك باباً جديداً عن مسرحية « إيزيس » حيث اكتشفنا أن مصادر الحكيم فيها ليست مصريةً قديمة خالصة وإنما تتداخل فيها العناصر الإغريقية والرومانية ؛ حيث إن الكُتَّاب الإغريق والرومان هم الذين خلعوا على إيزيس المصرية رداء الفلسفة ، بعد أن كانت هذه الرَّبَّةُ المصريةُ القديمة قد غزت عالَمَهم وما يضجُّ به من طقوس وأحفال وأفكار . وهكذا سيطرت هذه الرَّبَّةُ المصرية القديمة سيطرةً ظاهرة على عقول المفكِّرين والفلاسفة الإغريق والرومان،

فكان لذلك تأثيرٌ كبير حتى على أوربا الحديثة والمعاصرة في نظرتها للحضارة المصرية القديمة ، وانعكس ذلك كله في مسرحية توفيق الحكيم « إيزيس » .

وبعد .. فلا يسعنا – ونحن نقدِّمُ هذه الطَّبعةَ للقارئ الكريم – إلا أن نتمنى أن نكون قد وفِّقنا في تلبية بعض طموحاته ورغباته في البحث عن مصادر ثقافتنا الحديثة والمعاصرة ؛ ممثَّلةً في عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم .

والله ولي التوفيق .

القاهرة ١٩٩٣/١/٧ أحمد عتمان

الباب الأول

بغماليون أو « معبَد الذات »
بين الأصل الأسطوري والشكل الدرامي

« نحن مرضى بالحركة ، وفي علاجنا من هذا المرض موتنا .»

توفيق الحكيم

سنبدأ بمسرحية « بغماليون » لأنها في رأينا أهم الأعمال الثلاثة جميعاً . وبادئ ذي بدء نعتقد أن أية دراسة لمثل هذا العمل المتعدد الجوانب ينبغي أن تقوم على محاور ثلاثة أساسية : المحور الأول ، وهو الذي يفرض نفسه من أول نظرة على المسرحية ، هو الجانب الأسطوري . والمحور الثاني هو الشكل الدرامي الذي اتخذه المؤلف لعمله من أجل عرض القضايا التي شغلت ذهنه ودفعته للكتابة دفعًا فوجد في الأسطورة تعبيراً عنها . أما المحور الثالث فيدور حول هذه القضايا ، أو بعبارة أخرى مضمون هذه المسرحية . على أنه ينبغي ألا يفوتنا أن هذه المحاور الثلاثة : الإطار الأسطوري ، والشكل الدرامي ، والمضمون الفكري – متداخلة ومتشابكة يكمل كل منها الآخر ، يخدمه ويعمقه بحيث لا يمكن الفصل بينها ، فكلها أجزاء عضوية تشكل في مجموعها وبتفاعلها المستمر عملاً مسرحيا متكاملاً ، له شخصيته المتميزة التي ينفرد بها عن كل الأعمال الأخرى .

أساطير ثلاث ... لا واحدة

وبمقارنة مسرحية « بغماليون » بـ « الملك أوديب » و « براكسا » نجد أن مقدرة الكاتب الإبداعية في هذه المسرحية أكثر نشاطاً وأوفر ثماراً . فإذا بدأنا بالجانب الأسطوري لكي ندلل على صحة هذا الرأي – وجدنا الفنان العظيم يترك قلمه الحكيم حُرا طليقاً ؛ ليستغل في براعة نادرة ثلاث أساطير إغريقية في وقت واحد ، وفي شكل درامي واحد ، وذلك بدلاً من الاكتفاء بأسطورة واحدة ، كما فعل أكثر الكتاب المحدثين الأوربيين ، الذين استلهموا التراث الإغريقي الغني بأساطيره .

فمسرحية الحكيم لا تقوم كما يظن الكثيرون على أسطورة « بغماليون » فقط ، وإنما على هذه الأسطورة وعلى أسطورتي « غالاتيا » و « ناركيسوس » ، وهي ثلاث أساطير منفصلة تماماً في الروايات الإغريقية واللاتينية المختلفة ولعله من الضروري الآن أن نسرد في إيجاز شديد هذه الأساطير الثلاث كما وردت في الروايات القديمة ، وذلك قبل أن نناقش لماذا جمعها الحكيم في إطار واحد .

بيد أنه من الأفضل أن نترك المُبدع الأصلي لأسطورة بغماليون شعراً يقص علينا حكايته ، ونعني به أوفيديوس (٤٣ ق . م – ١٨ م) ينبوع الحب والأساطير[١] ، الذي ارتشف منه كل شعراء أوربا وفنانوها الموسيقيون والتشكيليون ؛ لأنه كان أفضل مَنْ روى الأساطير شعراً في العالم القديم . تقول قصيدته عن بغماليون :

« اعتزل بغماليون النساء .

كان ينام وحيداً في سريره .

بَيْدَ أنه صنع تمثالاً لفتاة ،

من عاجٍ ثلجيّ البياض .
ومن فنه العبقري خلع على التمثال سحراً ؛
فصار آية للجمال .
بل لم تولد امرأة قَطُّ بمثل هذا الكمال .
حتى إن بغماليون نفسه
وقع في حب ما صنعت يداه .
فوَجْهُ التمثال – الفتاة
ينبض بالحياة .
تَراه ،
فتظن أنه على وشك التحرك ،
ولا يمنعه شيء سوى الحياء .
حقا لقد بلغ فن بغماليون ذروة الإتقان ،
حتى اختفى في التمثال كل أثر للصنعة ،
وراح بغماليون نفسه يقلّب فيه البصر بافتتان ،
وفي الضلوع اندلعت للحب نيران ونيران .
وأحيانًا تمتدّ يداه إلى التمثال ،
فيتحسسه ويتساءل بحيرة :
هذا التمثال ، أَ هو من عاج ،
أم هو من لحم و دم ؟
إلا أنه ما اعترف قَطُّ بِعاجِيَّة التمثال ،

فأكبَّ على الثغر يطبع القبلات .

وتراءى له أن الفتاة – التمثال

تردُّ له القُبَل

مشفوعةً بالحديث العذب واللمسات الناعمة .

بل ظَنّ أن أصابع يده

تغوص في ثنايا لحمها الطري .

وخشيَ أن يقرضْها

فتغشاها الزرقة ؛

لذلك اكتفى بالمداعبات الرقيقة

وبتقديم الهدايا

التي تُدخل السرور إلى قلوب العذارى :

أصداف وأحجار كريمة ،

صغيرة وصقيلة .

طيور خضراء ، وزَهر بآلاف الألوان .

بفاخر الثياب زَيّنَها ،

و وضع الخواتم في أصابعها .

وحول عنقها تدلّت العقود ،

وفي أذنيها تعلقت الأقراط ،

وعلى صدرها تألقت الجواهر .

وكانت كلما ارتدت شيئاً ازدادت حسناً ،

لكنها بلا زينة لم تكن أقل فتنةً .
ثم حلت أعياد ڤينوس البهيجة ،
فانغمست جزيرة قبرص بالزينة ،
وذهب بغماليون يشارك أهل المدينة
في هذه المناسبة السعيدة .
وهناك رأى أموراً عجيبة :
ذوات القرون الملتوية المرصَّعة بالذهبِ ،
تلك البقرات الصغيرات
وقد ضُرِبْنَ في النحور الناصعة
وسقطن للربّة ذبائحَ .
وتصاعد دخان البَخور ، و أدى بغماليون الصلاة .
وعند مذبح ڤينوس ، وقف خاشعاً يقول :
« أيتها الإلهة القادرة على العطاء ،
مانحة كل شيء ،
كَمْ أتمنى أن تكون زوجتي ... »
ولم يجرؤ أن يتابع .
« هذه الفتاة العاجية » ،
بل قال :
« ... مثل هذا التمثال العاجي » .
ولما كانت ڤينوس نفسها حاضرة

لتبارك أعيادها الحاشدة ،
استجابت لدُعاء بغماليون .
وعلى الفور أظهرت رضاها ،
فأرسلت له من لدنها علامة ؛
إذ اندلعت شعلة النار ثلاثًا ،
وطار لسان اللهب في الفضاء عاليًا .
وعندما عاد بغماليون إلى مسكنه ،
بحثَ عن التمثال – الفتاة في كل الأركان ،
فوجده على الفراش .
وانحنى يطبع القبلات ،
وسَرى الدفء في الأوصال .
وبلمسة منه استحال العاج الصُّلب لحمًا طريا ،
يستسلم بسلاسة لمداعبات الهوى .
وذاب العاج كما تذوب الشموع
تحت أشعة الشمس فوق جبل هيميتوس .
و إذ تضغط هذا الشمع بالإبهام ،
يتحوَّل من شكل إلى آخر ،
ويصير بالاستعمال أصلح للاستعمال .
ولوقت وقف بغماليون مشدوهًا ،
يستمتع بترددٍ خشيةَ أن يكون مخدوعًا .

وما برح يتحسس جسدها العاشق ،
فوجده حقا من لحم ودم .
وراح بطل بافوس يستجمع أحلى الكلمات
شكراً لڤينوس ، مجيبة الأدعية .
لقد وجد فمه يلثم فماً دافئاً .
العذراء تحسُّ به وتحمرُّ خجلاً ،
ها هي ذي ترفع عينيها بحياء ،
فيشعُّ فيهما نور السماء ،
ونارُ الحب تضطرم .» (٢)

وهكذا باركت أفروديتي زواج بغماليون من تمثاله الذي انبعث بَشَراً سَوِيا بأمر منها . وأنجب هذا الزواج الذي هيأت له ربة الجمال والحب ابناً يدعى « بافوس » ، سُميت باسمه المدينة القبرصية المعروفة والمقدسة لدى أفروديتي ، والتي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا .

وجدير بالذكر أنه كانت هناك رواية أخرى للأسطورة فَحْواها أن بغماليون لم يكن ملكاً قبرصيا ، وإنما كان فقط كاهنَ الملك والقائم على عبادة أفروديتي ، وأن التمثال الذي صنعه كان تمثالاً للربة نفسها . وفي الواقع لم يرد أي اسم للتمثال الذي نحته بغماليون في أهم روايتين وصلتا لنا من العالم القديم : رواية أبوللودوروس (٣) (القرن الثاني ق.م) ورواية أوڤيديوس . والأول كاتب ناثر شِبْهُ موسوعي عاش في العصر الهيللينستي ، وألّف في التاريخ والجغرافيا والأساطير وغيرها ، أما الثاني فقد كان شاعراً عنائيا رومانيا عاش في العصر الذهبي (الأوغسطي) للأدب اللاتيني ، وسبق أن أوردنا روايته لأنها المصدر الرئيسي لكل من جاء بعده .

مشكلة الاسم « غالاتيا »

فمن أين إذاً اكتسب تمثال بغماليون اسم « غالاتيا » كما هو وارد عند توفيق الحكيم ؟ دَعْنا أولاً نلقي نظرة خاطفة على شخصية « غالاتيا » في الأساطير القديمة .

ربما يعني اسم « غالاتيا »[٤] استناداً إلى اشتقاقه اللغوي المرجح : « بيضاء كاللبن » ، وهو اسم إحدى عرائس البحر ، ذُكِرَ أول ما ذكر عند هوميروس في « الإلياذة » (الكتاب ١٨ ، بيت ٤٥) . وربما كان فيلوكسينوس شاعر الديثورامبوس (حوالى ٤٣٦ – ٣٨٠ ق.م) أول من روى أسطورتها في قصيدته « الكيكلوبس » نسبةً إلى سلالة العمالقة المتوحشة ذات « العين الواحدة المستديرة » . وكان أشهر أفراد هذه السلالة بوليفيموس ، الذي يقطن صقلية ، والذي زاره – كما ورد عند هوميروس – البطل أوديسيوس عندما ضل الطريق وتاه في الآفاق ، أثناء عودته من طروادة إلى مسقط رأسه إيثاكي ، تلك العودة التي أخذت من الزمان عشر سنوات . فبعد أن نزل أوديسيوس ضيفاً على بوليفيموس حبسه الأخير وأخذ يتغذى على رَجُلين من رجاله كل صباح ومساء . ولم ينجُ منه أوديسيوس وبقية رفاقه إلا بعد أن سلبوه بصره وهو يغطُّ في نوم عميق ، إثْرَ حفلة شراب ماجنة ، فَقَئوا فيها عينه الوحيدة .

ومن القصص الشائعة عن بوليفيموس هذا – ولا سيما عند الشعراء الرعويين مثل ثيوكريتوس (حوالى ٣٠٠ – ٢٦٠ ق. م) و بيون (كان حيا حول عام ١٠٠ ق. م) وفرجيليوس (٧٠ – ١٩ ق. م) و أوفيديوس (سالف الذكر) – قصة هُيامه بحب غالاتيا موضوع حديثنا ، ذلك العشق المفرط الذي دفع صاحبه إلى أن يلاحق هذه الفتاة الجميلة في كل مكان وبطريقة خرقاء . ولم يستطع هذا العملاق الولهان أن يستحوذ على انتباه عروس

البحر الساحرة غالاتيا ؛ لأنها كانت مشغولة عنه بحب شاب من الرُّعاة أكثر رقةً وعذوبة ، اسمه أكيس بن فاونوس (أو بان) (٥) من إحدى عرائس الأنهار. وتَسمَّع الحبيبان الصغيران ذات مرة على بوليفيموس وهو يشدو بأغنية حبه الحزينة ، فما إن انتهى من شدوه ونهض لينصرف حتى وقع بصره على الحبيبين المتجسسين ؛ فهرول خلفهما في غيظ شديد ، فقفزت غالاتيا في البحر ، أمّا أكيس فقد ألقى عليه بوليفيموس الغاضب صخرة كبيرة سحقته في الحال ، ولكن غالاتيا محبوبته التي لم تنسه حولت دماءه نهراً ما زال يحمل هذا الاسم إلى يومنا هذا ، وهو يقع على سفح جبل إتنا .

ولقد نَظَمَ الشاعر الكوميدي نيكوخاريس بن فيلونيديس (القرن الرابع ق. م) مسرحية بعنوان « غالاتيا » ، لم تصلنا منها سوى بعض الشذرات المتناثرة ، يسخر فيها الشاعر من نفس الشخص الذي يسخر منه أريستوفانيس في مسرحية « بلوتوس » (بيت ٣٠٣ وما يليه) . ومن المرجح أن ثيوكريتوس قد قرأ مسرحية نيكوخاريس هذه .

وها هو ذا ثيوكريتوس (الرعوية الحادية عشرة ، بيت ١٩ وما يليه) يصف جمال غالاتيا في إطار رعوي مُستَمِدًا تشبيهاته من الطبيعة الريفية ، وذلك على لسان بوليفيموس الذي يخاطبها قائلاً :

« أي غالاتيا البيضاء ! لماذا تصدّين حبيبك ؟

أنت يا من تكونين أبيض من خُثارة اللبن للناظرين ،

وأرقّ من الحَمَل الوديع ، وأكثر دلالاً من العجل الصغير ،

وأكثر زَلاقةً من الحِصْرِم .»

ويتردد صدى هذه الأبيات فيما يقوله ڤرجيليوس (الرعويات ، الكتاب السابع ، بيت ٣٧ وما يليه) :

« أي غالاتيا يا ابنة نيريوس (أبو عرائس البحر) يا أحلى بالنسبة لي من زعتر هيبلا (مدينة صقلية) وأبيض من الإوز وأجمل من شاحب اللّبلاب » .

أما أوفيديوس فقد توسع في مثل هذه المقارنات وبالَغَ فيها - كعادة شعراء العصر الفضي في الأدب اللاتيني - وأنفق عشرات الأبيات في وصف بياض وجمال غالاتيا (التناسخات ، الكتاب الثالث عشر ، بيت ٧٣٨ وما يليه) .

وإذا انتقلنا مع غالاتيا إلى عصورنا الحديثة وجدنا الأديب الإسباني [٦] العظيم ثربانتيس يبدأ إنتاجه بقصة رعوية عنوانها « غالاتيا » (Galatea) ، نشرها عام ١٥٨٥ ، وكان قد فرغ منها عام ١٥٨٣ أي في سن السادسة والثلاثين . أما الشاعر الإسباني دون لويس دي جونجورا الذي عاش (١٥٦١ -١٦٢٧) في العصر الذهبي إبّانَ حكم شارل الخامس وفيليب الثاني ، فيصف عروس البحر محبوبة بوليفيموس قائلاً :

« أي غالاتيا الجميلة ! يا أكثر فتنةً من إشعاعات الفجر وأبيضَ من ريش الطائر الذي يذوب عذوبةً ويسكن صافي المياه .» [٧]

ويغترف الشاعر الإنجليزي جون غاي (١٦٨٥ - ١٧٣٢) من أوفيديوس ، وهو يرسم حبكة أوبرا « أكيس وغالاتيا » التي وضع موسيقاها هاندل (١٦٨٥ -١٧٥٩) [٨] ، وفيها يتغنى الكيكلوبس بوليفيموس متغزلاً بجمال عشيقته قائلاً :

« يا أكثر من الكَرَز توردًا ،
وألذّ من التوت حلاوة ،
وأبهى من ضوء القمر ، أنتِ يا عروس البحر
تمرحين وتقفزين هنا وهناك كصِغار الماعز .
يانعة أنت كالعنقود الناضج .

وأنّى لأي زنبقة بمثل هذا الرونق ؟!
ولكنك مع ذلك عنود كلسان اللهب المجنون ،
متوحشة كالعواصف المدمرة .»

ومن المحتمل أن تكون أسطورة غالاتيا صقلية المَنْبِت . ولقد أدى التشابه بين اسمها واسم أسطوري آخر هو « غالاتيس » – ويعني « غالي » – إلى نشوء رواية أخرى أقل شيوعاً من الرواية التي سردنا خطوطها العريضة ، وتابعناها (بعض الشيء) في أدب العصور الحديثة . تقول هذه الرواية إن بوليفيموس استطاع أخيراً أن ينال من غالاتيا الرضا والقبول فأنجبت له ابناً أطلقا عليه اسم « غالاتيس » (أو « جالاس » أو « غالاس ») وهو الجد الأسطوري لسلالة الغاليين ؛ أي الفرنسيين الأقدمين .[٩]

ناركيسوس والحكيم

وقبل أن نجيب عن السؤال الذي طرحناه عن ارتباط اسم « غالاتيا » بالتمثال الذي صنعه بغماليون ، سنسرد في إيجاز الأسطورة الثالثة التي مزجها توفيق الحكيم في أسطورتي بغماليون و « غالاتيا » ؛ ألا وهي أسطورة ناركيسوس .

و يبدو أن هذه الأسطورة قد مارست تأثيراً كبيراً على شخصية توفيق الحكيم نفسه ، وعلى تكوينه الفكري ذاته ، فنحن نراه في كتاب من أحدث ما أخرج قلمه وهو « حماري الفيلسوف » يقول على لسان البطل الذي يمثل في أغلب الظن شخصية توفيق الحكيم نفسه : « أنا كذلك انصرفت منذ عهود الصبا عن مباهج الحياة ، التي تُغري الشبان والفتيان ، إلى تلك المرآة ، التي أرى فيها نفسي . على أنه تأمل هو أبعد ما يكون عن تأمل نرسيس (= النطق الفرنسي لـ « ناركيسوس ») لنفسه في مياه الغدران . لم يكن تأمل الزهو والافتتان ، بل تأمل الباحث الحيران . إني أشد الناس تنقيباً في أنحاء نفسي لأني أعتقد أن

الطبيعة لم تسخُ عليَّ ، فلم تمنحني لمعاناً ولا بريقاً ... إلخ .»

فهنا يُقارن توفيق الحكيم الذاتية في شخصيته وحبه للعزلة وانطوائيته بعشق ناركيسوس لنفسه ، وهُيامه بخياله في الماء وبجمال وجهه . على أن الحكيم حريص تماماً على أن يوضح لقرائه الفرق الشاسع والحد القاطع بين الذاتيتين ؛ فذاتية ناركيسوس ضرب من عبادة النفس الجوفاء ، والوقوع أسيراً للأنانية البلهاء انتهت بموت أشبه بالانتحار ، أما ذاتية الحكيم فهي تنقيب في أغوار النفس وبحث في الأعماق . انغلق ناركيسوس على نفسه فمات من شدة الإعجاب بجماله ، ونظر الحكيم في مرآة نفسه فاكتشف عالماً بل عوالم جديدة ؛ إذ صار أديباً عظيماً وفناناً عبقريا .

فماذا إذاً عن روايات هذه الأسطورة في العالم الإغريقي الروماني ؟ كانت إخو (وتعني في اللغة الإغريقية « الصدى ») عروساً جميلة من عرائس البحر الفاتنات ، مغرمةً بتسلق التلال وارتياد الغابات إذ كرست حياتها للصيد وشتى المغامرات ، جرياً بين الأحراش وفي صحبة إلهة الصيد أرتميس (ديانا عند الرومان) . إلا أنه كان في شخصية إخو عيب خطير هو تعلقها بالثرثرة ، فهي لا تتوقف عن الحديث أبداً ، وتحرص دوماً على أن تكون لها الكلمة الأخيرة في أية محادثة . وذات يوم كان زيوس (جوبيتر عند الرومان) يمتع نفسه بين عرائس البحر الحرائر ، منغمساً في شهواته إلى أذنيه كعادته ، فلما طال غيابه عن زوجته السماوية هيرا (يونو عند الرومان) لعبت بغيرتها الظنون - كالعادة - وعاودتها الشكوك ؛ فاستشاطت غضباً ، وطارت تبحث عن زوجها في كل مكان على وجه الأرض . ولخوف إخو على زميلاتها عرائس البحر من بطش مليكة السماء الغيور ؛ حاولت أن تحجبها عنهن بثرثرتها المتدفقة ، وصوتها الذي أخفى كل ما يدور بين زيوس الزوج الخائن وعشيقاته عرائس البحر ، وتمكنت الأخيرات بالفعل من الهرب سالمات . فلما انجلت حقيقة

الأمر لهيرا صبت جام غضبها على إخو ، وعلى الفور أصدرت حكمها عليها وكان حكماً قاسياً ، قالت : « ستدفعين ثمن خداعك لي ، وستدفعينه بلسانك الذي كان وسيلتك في خداعي ، لقد حكمت عليه بألا ينطق ببنت شفة أبداً ، اللَّهُمَّ إلا إذا كانت استجابة ! تركتُ لك الكلمة الأخيرة ، لن أسلبك إياها ، لكن هيهات أن تكون لك القدرة على المبادأة بحديث ، حرمتك هذه الميزة وإلى الأبد .»

ولم تدرك إخو نفسُها مدى القسوة في هذه العقوبة إلا عندما وقع بصرها لأول مرة على ناركيسوس – الفتى ساحر الجمال ، وهو يجري فوق التلال وبين الأحراش وفي الغابات للصيد . فلقد وقعت في حبائل حبه من أول نظرة ، ومن حينها لم تستطع أن تفارق ظله ، واقتفت أثر خطاه أينما ذهب ، واندلعت اللهفة في قلبها وهاجت أحاسيسها هُياماً وجَوًى . فلكم تمنت أن تبادئه بالحديث فتطارحه الغرام . لأول مرة في حياتها أرادت أن تنطق بأحلى الكلام ، ففي صدرها ألفاظ عذبة لم يفه بها من قبل إنسان ، لكن هيهات ! لقد سلبتها هيرا القدرة على المبادأة بالحديث ، فأنّى لها أن تستلفت أنظار محبوبها وأن تستحوذ على اهتمامه ، وقد هام على وجهه وراء الصيد في أنحاء الغابات ! لم يكن بمقدورها إلا أن تنتظر وتنتظر حتى يبدأ ناركيسوس بالحديث ، وعلى شفتيها دائماً إجابات جاهزة .

وفي يوم ما ضل ناركسيوس طريقه ، وافتقد أقرانه ورفاقه في الصيد ، فراح يناديهم بأعلى صوته : « مَنْ هنا ؟» وإخو من خلفه ترد عليه دائماً الكلمة الأخيرة : « هنا » . ويتلفت ناركيسوس حوله فلا يجد ظِلا لأحد من رفاقه فيصرخ ثانية : « هلموا إليَّ !» وتُردد إخو النداء . فلما لم يُقدم أحد على ناركيسوس أخذ يناديهم بأعلى صوته : « لماذا تبتعدون عني ؟ » فتسأل إخو وراءه نفس السؤال . ثم يصرخ الشاب : « لننضمَّ إلى بعضنا بعضاً ! » فتسرع

في نفس إخو نبضات الأمل وهي تردد بكل أحاسيسها نفس كلمات محبوبها الفتى ، بل ولا تتوانَى في الإسراع فاتحةً له ذراعيها على أمل أن يتلقاها في أحضانه فيطفئ ظمأ جواها ويعوضها عن صدِّه الذي طال . ولكن الفتى وقد أفزعته المفاجأة يقفز إلى الخلف منزعجاً من هاتين الذراعين الممدودتين ، ويولي الأدبار هارباً .

وكان لهذا الصدود من جانب ناركيسوس آثار قاتلة في نفس إخو ، التي راحت تدفن في الأحراش علامات خزيها وعارها ، وظلت تعيش في الكهوف وفوق الصخور حتى ذبل عودها حزناً ، وانكمش جلدها كآبةً ، وتحولت عظامها إلى صخور وأحجار ، ولم يبقَ منها سوى صوتها ، به ما زالت تستطيع الرد على كل من يناديها . وهكذا احتفظت حتى النهاية بأن تكون لها دائماً الكلمة الأخيرة ؛ فهي صدى الكلمات كلها .

ولم تكُ إخو هي الضحية الأولى والأخيرة التي فتك بها جمال ناركيسوس وسحره ، فلقد كانت كل عرائس البحر من قَتْلَى حسنه ، هِمْنَ كُلُّهُنَّ به عشقاً فما التفت إليهنَّ ، حتى إن إحداهنَّ صبت عليه لعناتها ، وتضرعت للآلهة في غيظ أن تُضرم في صدره نار العشق ، وألا يجد قبولاً ممن يحب ، فاستجابت الآلهة لهذا الدعاء ؛ إذ بينما كان ناركيسوس يمارس رياضة الصيد المحببة إلى قلبه أعياه الطقس الحار والعطش الحارق ، حتى وجد غديراً رائقاً لم يعكر سكون مائه كائن ما كان . لم تعرف قطعان الرعاة ولا وحوش الغابة طريقها إليه ، حتى أوراق الشجر لم تتساقط على صفحته ، نما العشب الأخضر على ضفافه ، وارتفعت الصخور الشاهقة من حوله ، تصدُّ عنه أشعة الشمس المتوهجة وتحفظ لمائه العذب رطوبته . فلما انحنى ناركيسوس من فوره على هذا الغدير لكي يروي ظمأه ، ما ارتوى وما شرب ؛ فلقد رأى خياله على صفحة المياه فظن أنه أمام إحدى عرائس البحر ، فأخذ يحملق إلى تلك العيون المتلألئة

إشعاعًا وسحرًا ، وإلى خصلات الشعر الملقاة على جبهته وكتفيه وكأنها خصلات أبوللون أو ديونيسوس ، والوجنات الممتلئة ، والعنق والشفتين ، كلها ملامح تنطق بعنفوان الصحة وجمال القوة .

لم يَبرح ناركيسوس مكانه ؛ إذ لم يستطع أن يرفع عن هذه الصورة ناظريه ، فاقترب بشفتيه يطبع قبلة على شفتيها ، ومد ذراعيه يحتضن خياله الذي ابتعد عنه ، ثم لم يلبث أن عاود الكَرَّةَ ، وفي كل مرة يزداد الخيال سحرًا وإغراءً ، فألقى ناركيسوس بكل أسلحته أسيرًا مغلوبًا على أمره ، لم يعد يفكر في طعام أو شراب أو راحة ، لقد نسي نفسه هائمًا وما هام إلا في حب نفسه ، وأخذ يخاطب معشوقه ولا يخاطب إلا خياله : « لماذا أيتها الجميلة الساحرة تهربين مني ؟ أ لستُ جميلاً مثلك ؟ لقد عَشِقَتْني كُلُّ عرائس البحر فلم ألتفت إليهنَّ ، وأنت نفسك تبدين اهتمامًا بي ؛ فعندما أمد ذراعيَّ إليك تمتد ذراعاك إليَّ ، وعندما أبتسم تعلو البسمة الساحرة وجهك ، وتردين على كل حركاتي وإيماءاتي بمثلها . فلماذا تروغين مني ولا تدعينني أحتضنك ؟!» وانهمرت الدموع من عينَيْ ناركسيوس ساخنة فاضطربت لها مياه الغدير وفاضت على جنباته .

وظل ناركيسوس يُجهش بالبكاء ويناجي المحبوبة حتى اصفرَّ لونه وضعفت صحته وخارت قواه ودبل جماله ، وإخو أسيرة حبه ما برحت خلفه ترقب كل حركاته وتتابع كل خطواته ؛ فعندما صرخ كانت هي صدى آهاته ورفيقة آلامه وحشرجاته وذبل عود ناركيسوس حتى سقط وماتت فيه الحياة . وعندما كان شبحه في العالم الآخر يعبر نهر ستيكس إلى هاديس انتفض جثمانه واقفًا؛ لكي يرى خياله على صفحة مياه هذا النهر السفلي ! لقد بكت عرائس البحر ناركيسوس بكاءً مُرا ولَطَمْنَ صدورَهُنَّ حزنًا على شبابه ، فرددت إخو لطماتِهِنَّ وعويلَهُنَّ ، ولما أُعِدَّت كومة جنائزية من الأخشاب لحرق جثمانه ، لم يُعثر على

هذا الجثمان بين الرماد المتبقي ، فلقد اختفى من مكانه الذي نبتت فيه زهرة قِرْمِزية اللون من الداخل ، تحيطها أوراق بيضاء من الخارج ، تحمل اسم ناركيسوس (= النرجس) وتُخلِّد ذكراه .

تُرى ماذا فعل توفيق الحكيم بالأساطير الثلاث التي أوردنا الخطوط العريضة لرواياتها في العالم القديم ؟ لقد مزجها في إطار واحد وهو أمر لم يحدث في الروايات القديمة لهذه الأساطير ، ولا عند المؤلفين المحدثين الذين استلهموها . فكيف ارتبطت أسطورة بغماليون بأسطورتَيْ غالاتيا وناركيسوس ؟

التوسط بالأدب الفرنسي

ويدلنا توفيق الحكيم نفسُه على الحقيقة عندما يقول في مقدمة مسرحية « بغماليون » ، إن أول ما كشف له عن جمال الأسطورة الإغريقية القديمة هو تلك اللوحة الزيتية « بغماليون وغالاتيا » بريشة جان راوكس ، المعروضة في متحف اللوفر بباريس ، والتي كتب على أثر مشاهدته لها قطعة « الحلم والحقيقة » . فنحن نعلم – كما سبق أن ألمحنا – أن الروايات القديمة لم تُعطِ اسم « غالاتيا » لتمثال بغماليون ، فهي لا تذكر له أي اسم ، وبالتالي فإن أكبر علماء الأساطير الإغريقية ، وفي مقدمتهم روشير [١٠] وبريللير [١١] لم يذكروا هذا الاسم في سردهم لأسطورة بغماليون ، كذلك لم تذكره الموسوعات الكلاسيكية ، وفي مقدمتها موسوعة پاولي ڤيسوڤا [١٢] . ومع ذلك تشير بعض الروايات الأقل شيوعًا إلى أنه تمثال يصور الإلهة أفروديتي نفسها ، وذلك كما ورد عند كليمنس السكندري (ولد حوالى ١٥٠م) و أرنوبيوس (ازدهر فيما بين ٢٨٤ و ٣٠٥ م) استنادًا إلى كتاب المؤلف الهيللينستي فيلوستيفانوس (القرن الثالث ق. م) « تاريخ قبرص » والذي لم يصل إلينا . [١٣]

وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن ربط اسم « غالاتيا » بأسطورة بغماليون

لم يكن معروفاً قطُّ في العالم القديم ، وإنما كان من صنع عصور متأخرة . ونذهب إلى أكثر من ذلك فنقول إن هذا الربط كان فيما يُرَجَّح من صُنع الأدباء والفنانين الفرنسيين المولَعين بالأساطير الإغريقية ، والذين راقهم أن يربطوا هذه الأسطورة – أي أسطورة بغماليون ذات السحر الخاص – باسم « جالاتيا » أو « غالاتيا » أمّ غالاتيس جد السلالة الغالية (أي السلالة الفرنسية القديمة) كما سبق أن ألمحنا .

ولعل هذه الحقيقة تؤكد ما أشرنا إليه في المقدمة ، من أن توفيق الحكيم يرزح تحت تأثير التفسيرات الغربية – ولا سيما الفرنسية – للتراث الإغريقي ، بدلاً من استلهام هذا التراث مباشرةً دون أي توسط . ولعل هذا « التوسط بالأدب الفرنسي » يعكس شعور توفيق الحكيم العميق بالقطيعة الواقعة بين الأدب الإغريقي والأدب العربي ، والتي استمرت عدة قرون . على كلٍّ فإن هذا « التوسط » يعتبر – في رأينا – مرحلة تمهيدية ينبغي أن يتخطاها أدبنا الحديث في التعامل مع التراث الإغريقي واللاتيني ، إن أراد لنفسه علاقات راسخة ومثمرة مع الحضارة الأوربية ككل . ومن البديهي أن الجزء الأكبر من مسئولية إتمام عملية « التخطي » هذه يقع على كاهل القائمين على الدراسات اليونانية واللاتينية .

وأسطورة بغماليون نفسها ، التي ربما ترجع نشأتها إلى حكاية شعبية محلية ازدهرت في قبرص إبّانَ العصر الهيللينستي ، لم تلعب دوراً كبيراً في الأدب الإغريقي أو اللاتيني ؛ إذ لا يمكن مقارنتها مثلاً بأسطورة أوديب أو هِرَقْل ، أو هيبوليتوس أو ميديا ، ولكنها كانت مصدر إلهام لكثير من الأدباء الأوربيين المحدثين . وها هو ذا غور J. Gower (١٣٣٠ – ١٤٠٨) [١٤] الإنجليزي ، في الكتاب الرابع من « اعتراف المحب » (Confessio Amantis) يسرد الأسطورة في حوالى ستين سطراً ، متتبِّعًا الخطوطَ العريضة لرواية أوفيديوس ،

ودون أن يذكر اسم « غالاتيا » . وهناك إشارات مختصَرَة إلى بغماليون النّحات في قصيدة تشوسر (حوالى ١٣٤٥ - ١٤٠٠) « قصة الطبيب » ، وكذلك في « صاع بصاع » لشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) ، و « حوار بين الحماقة والحب » لروبرت غرين (١٥٦٠؟ - ١٥٩٢) ، و « قلعة الكسل » لجيمس تومسون (١٧٠٠ - ١٧٤٨) .

وكان جون مارستون (١٥٧٥ ؟ - ١٦٣٤) هو أول من عالج الأسطورة في قصيدة مستقلة عام ١٥٩٨ بعنوان « تناسخ تمثال بغماليون » ، وهي قصيدة حب من الواضح أن الشاعر اتَّبع فيها رواية أوفيديوس كما وردت في « التناسخات » . (١٥) ومن الغريب أن سبنسر (١٥٥٢؟ - ١٥٩٩) وميلتون (١٦٠٨- ١٦٧٤) لا يشيران إلى أسطورة بغماليون ، والتي لم تظهر أيضاً في قصيدة « الأربعة عصور » لتوماس هاي وود (١٥٧٤؟ - ١٦٤١) . ومع ذلك فابتداءً من القرن التاسع عشر بدأت الأسطورة تَبرز بطريقة أكبر ، لا في إشارات متفرقة ، وإنما في قصائد مستقِلّة ومسرحيات كاملة ، وذلك منذ عام ١٨٣٢ حين نَظَم هاللام (١٧٧٧ - ١٨٥٩) قصيدته التي يتناول فيها هذه الأسطورة . ويقع التركيز في قصيدته - وكما هي الحال في أشعار بيدوز (١٨٠٣ - ١٨٤٩) ، و بينيت (١٨٦٧ - ١٩٣١) ، و بخانان (١٨٤١ - ١٩٠١) ، و موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) - على بغماليون ولم يُعطِ أي اسم لتمثاله

وتمت أول معالجة هَزْلية ساخرة للأسطورة في مسرحية « بغماليون أو التمثال الجميل » التي عرضت لأول مرة عام ١٨٦٧ ، وفيها تحول التمثال إلى هيئة بشرية في مرحلة مبكرة من الحدث الدرامي ليأخذ دوراً إيجابيا فيه . ولما لم يتمتع هذا التمثال بقلب ينبض بالدفء فقد ظل عاجزاً عن الإحساس بالحب ، حتى منحته بسيخي (أي الروح) قلباً عند نهاية المسرحية ، وبذلك

استطاع أن يبادل بغماليون الغرام . وجدير بالذكر أن تمثال بغماليون طوال المسرحية لم يكتسب اسماً ، وكان يشار إليه دوماً على أنه « التمثال » .

وبعد ذلك بسنوات قليلة وفي عام ١٨٧١ بالتحديد كتب ويليام . س . غلبرت (١٨٣٦ - ١٩١١) كوميدية رومانسية في شعر مرسل بعنوان « بغماليون وعالاتيا » ، وكانت مسرحية ناجحة إذ أعيد عرضها عامي ١٨٨٤ و ١٨٨٨ ، وأدت ممثلات صغيرات غاية في الجمال مثل ماري أندرسون وجوليا نيلسون دور غالاتيا . وكانت البساطة البريئة للتمثال الذي تحول فجأة إلى الحياة ، والغيرة الطبيعية التي شعرت بها زوجة بغماليون ، والصراع بين افتتان بغماليون بالتمثال و ولائه لزوجته - كانت كل هذه العناصر مادة طيبة قدمت إمكانات درامية رائعة ، أحسن استغلالها . وتنتهي المسرحية بأن تتحول غالاتيا بناءً على رغبتها الإرادية إلى تمثال مرة أخرى ، بعد أن تحققت من أن بغماليون لا يحبها وإنما يحب زوجته .

ولقد حوَّل توفيق الحكيم أيضاً غالاتيا إلى التمثال الذي كانته أصلاً ، ولكن هذا التحول تم بناء على رغبة بغماليون الحكيم لا غالاتيا ؛ وذلك لأن بغماليون في مسرحية توفيق الحكيم - كما سنرى - يحب المرأة كفنٍّ حالم وخيال مثالي ، لا كواقع ملموس وزوجة آدمية .

المهم أن غلبرت يُعَدُّ أول من أطلق اسم « عالاتيا » على التمثال في الأدب الإنجليزي . ولقد اتَّبعه في ذلك بعض الكتاب التالين له وخالفه بعضهم الآخر . ففي قصيدة الشاعر والنَّحّات توماس وُولنر (١٨٢٥ - ١٨٩٢) الطويلة عن بغماليون ، والتي نشرت عام ١٨٨١ ، نجد بغماليون يصنع تمثالاً يُسَمَّى « هيبي » وهي في الأساطير الإغريقية بنت هيرا و زيوس وزوجة هرقل السماوية بعد تأليهه ، وهي تُعَدُّ إلهة الشباب الأبدي ورمز النضرة والجمال في حين أن فردريك تنيسون (١٨٠٧ - ١٨٩٨) يتَّبع في قصيدته (عام

١٨٩١) رواية أوڤيديوس فلا يُطلق أي اسم على التمثال . ومن ناحية أخرى نشرت إليزابيث ستيوارت فيلبس في عام ١٨٨٤ قصيدة قصيرة بعنوان « غالاتيا » . وبعد ذلك وفي الثلاثينيات من القرن الحالي ظهرت قصائد أخرى قصيرة لجريڤز (١٨٩٥–) بعنوان « من بغماليون إلى غالاتيا » ، ولسكويرز « غالاتيا تستيقظ » ، ولمونتغمري « من غالاتيا إلى بغماليون » ، ثم لتاغارد « غالاتيا مرة أخرى » ، وقبل ذلك ظهرت مسرحية برنارد شو (١٨٥٦ – ١٩٥٠) عام ١٩١٢ .[١٦]

أما الأدب الفرنسي فكان الأسبق في إطلاق اسم غالاتيا على التمثال ، إذ استخدم جان جاك روسو (١٧١٢ – ١٧٧٨) هذا الاسم قبل غلبرت الإنجليزي بمئة عام ، وذلك في « بغماليون ، منظر غنائي » وهي مسرحية غامضة تنتمي إلى سني الشاعر الأخيرة ؛ إذ نَظَمها عام ١٧٧٠ في موتييه ونشرها هناك ، ثم ظهرت بعد ذلك في باريس ثم في ألمانيا وإيطاليا . وهي مسرحية قصيرة يحتوي معظمها على خطاب بغماليون للتمثال ، الذي يطلق عليه دوماً اسم « غالاتيا » (Galathée) . وفي نهاية القصيدة يتحول التمثال إلى الحياة ويتفوه ببعض الكلمات . ومن المدهش أن روسو يقدم المنظر الذي تجري فيه الأحداث على أنه مدينة صور ، وهو بذلك يخلط بين شخصية الملك الفينيقي شقيق ديدو (ملكة قرطاجة وحبيبة أينياس في ملحمة ڤرجيليوس « الإنيادة ») والنحّات القبرصي بطل الأسطورة التي ندرسها . وفي الكتاب التاسع من « اعترافات » روسو يقارن الشاعر نفسه ببغماليون في ضعفه أمام الحب (كما يقارن توفيق الحكيم نفسه بناركيسوس في الذاتية) . وقد ترجمت مسرحية روسو إلى الإنجليزية عام ١٧٧٩ على يد أحد المعجبين الذي لم يذكر اسمه .

ولا يذكر ديلاند Deslandes اسم غالاتيا في معالجة نثرية مفصَّلة لأسطورة

بغماليون كتبها عام ١٧٤٢ . ولكن مولان Molin قدَّم في عام ١٨٠٠ باليه بانتوميْمِيّ من باريس حول هذه الأسطورة وسمى التمثال « غالاتيا » . وتظهر الأخيرة أيضاً في قصيدة عن بغماليون نظمها الشاعر لا ڤاڤاسير La Vavasseur ، ونشرت عام ١٨٤٧

خلاصة القول إن هناك ثلاث إشارات لغالاتيا في الأدب الفرنسي ، وردت قبل أن يظهر اسمها في الأدب الإنجليزي . أما عن الآداب الأخرى فلم يعثر على إشارة لها قبل ذلك ؛ ومن ثَمَّ فإن روسو الأديب والفيلسوف الفرنسي هو أول من استخدم اسم غالاتيا في العصور الحديثة وذلك عام ١٧٧٠ ، ومع ذلك فلا يمكننا القول بأن روسو هو مخترع هذا الاسم . وينبغي أن نُنَوِّه إلى حقيقة أنه حتى منتصف القرن التاسع عشر لم يكن اسم غالاتيا يقترن بطريقة مباشرة باسم بغماليون كما يحدث الآن .

البناء الدرامي

ومن ناحية أخرى قَرَنَ توفيق الحكيم في مسرحيته شخصيةَ ناركيسوس بـ « إيسمين » (= « إيسميني ») ، مخالفاً بذلك الروايات القديمة للأسطورة الإغريقية ، والتي تقرن هذه الشخصية بـ « إخو » التي من المؤكد أن الفنان العظيم ، بفطنته الدرامية الخلاقة ، أراد أن يتخلّص منها بوصفها شخصيةً جامدة لا تصلح لعمل مسرحي ، تتصارع فيه الكلمات والأفكار والمواقف . فكيف تشترك إخو في هذا الصراع بصورة إيجابية وقد حكمت عليها هيرا في الأسطورة – كما رأينا – بأن تكون مجرد صدًى لما تسمع فقط ؟! لقد حال هذا بينها وبين أن تُفصح عن حبها لناركيسوس ، فماتت كمداً وتحولت إلى مجرد صدًى تردده الصخور . أما إيسمين التي حلت محل إخو في المسرحية ، وهي شخصية من خَلْق توفيق الحكيم ، فهي التي أحبت ناركيسوس الجميل ، واستطاعت بحبها أن تخلق من بلاهته وافتتانه بنفسه إنساناً ذا إدراك وفهم . لقد

أتى بها الحكيم ليضعها في الخط الذي يقف عليه بغماليون ، وهو خط درامي يتوازى ويتصارع مع الخط الآخر ، حيث يقف كل من ناركيسوس وغالاتيا . خلاصة القول إن شخصية إيسمين تُسهم في تطوير بقية شخصيات المسرحية ، وتعمِّق الصراع الدرامي للقضايا المطروحة .

وتوفيق الحكيم – فيما نعلم – هو أول من ربط أسطورة ناركيسوس ببغماليون ، فلم تقترن هاتان الشخصيتان قطُّ في الروايات الأسطورية القديمة ، بل حتى ولا عند المؤلفين الأوربيين المحدثين . ويبدو أن الحكيم وهو يكتب هذه المسرحية لم يستطع التخلص من النفوذ الآسر ، الذي تمارسه عليه أسطورة ناركيسوس المتغلغلة في تكوينه الفكري ، والتي ظهرت في أكثر من عمل له كما سبق أن ذكرنا . ثم إن الحكيم وجد في عشق بغماليون لفنه صورة من صور عبادة النفس والاستغراق في الذات ، وذلك هو فحوى أسطورة ناركيسوس . نعم فالمسرحية ككل يمكن أن نُطلق علها بحق « معبد الذاتية أو النرجسية » حيث يقع في وسطها الغدير ، الذي مات ناركيسوس المفتون بجمال نفسه من طول النظر في مياهه ، فهذا الغدير إذاً بمثابة مذبح المعبد الكبير الذي أقامه توفيق الحكيم لعبادة الذات ، والذي يذهب إليه كل أبطال المسرحية كلما غرقوا في أنفسهم ، وغاصوا في حب ذواتهم إلى أذنيهم . ولنُنصت إلى بغماليون صارخاً في وجه ناركيسوس قرب نهاية المسرحية حيث يقول : « آهٍ أيها الشقيُّ ! أيها الشقيُّ ! كيف أستطيع الخلاص منك ، أنت الذي أراه ماثلاً أمام وجهي دائماً ؟ إني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي ، إنما أبصر صورتك أنت . نعم أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك ! أنت الشطر الجميل العقيم من نفسي . أنت الخطيئة التي كُتِبَ على الفنان أن يحمل وزرها ؛ الافتتان بالنفس ، الافتتان بالذات » .

وقد احتفظ توفيق الحكيم في مسرحيته بالجوقة ، وهي عنصر درامي عضوي في المسرح الإغريقي المبكِّر ، ولكنه فقد أهميته الدرامية رويداً رويداً خلال العصور الإغريقية والرومانية ، حتى أصبح في النهاية عنصراً زخرفيا في غالب الأمر . إلا أن بعض كتاب المسرح المحدثين يُصرون على الاحتفاظ بدورٍ ما للجوقة في أعمالهم ، دون أن تكون لوجودها أية أهمية في بعض الأحيان . فالجوقه مثلاً في مسرحية « بغماليون » لا تساهم بدور كبير في تطوير الحدث الدرامي بالمسرحية ، ويمكن حقا الاستغناءُ عنها أو إهمالها أثناء القراءة ، ولو أنها تُضفي على المكان الذي تجري فيه الأحداث جوا أسطوريا كلاسيكيا .

وهذه الجوقة تتكون من « راقصات تسع جميلات كأنهن عرائس الخيال التسع » . والمرء هنا يقف حائراً بين أمرين : فهل يقصد توفيق الحكيم أن هذه الجوقة مكونة من بعض عرائس البحر ، اللائي هِمْنَ عشقاً بجمال نار كيسوس ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا الرقْم تسعة بالذات ؟ ولماذا لا يقول الكاتب « عرائس البحر » بدلاً من « عرائس الحيال الراقصات » ؟ أم يقصد الحكيم « ربات الفنون التسع » ؛ أي « الموساي » راعيات ومُلهِمات فنون الشعر الملحمي البطولي ، والشعر الغنائي الكورالي ، والشعر الغنائي الفردي ، والتراجيديا ، والتاريخ ، والناي ، وفن الميموس ، والفلك ؟ أولئك الربات اللائي استلهمهن كل مَنْ حاول ارتياد هذه الفنون في العالَمَيْنِ الإغريقي والروماني . (١٧) تُرى هل يقصدهن توفيق الحكيم في محاولةٍ منه لتركيز الأضواء على شخصية بغماليون كفنان ملهم ، بدلاً من « عرائس البحر » صويحبات إخو والمرتبطات أسطوريا بشخصية نار كيسوس ، الذي جاء هو نفسه في هذه المسرحية لتعميق وتطوير بعض جوانب شخصية بغماليون ، البطل المحوري للحدث الدرامي ككل ؟ نعتقد أن هذا هو الأرجح إلا أنه في هذه الحالة ينبغي علينا أن نوضح أن فن النحت لم يكن – طبقًا لما ورد في الروايات

الأسطورية المختلفة – ضمن تخصص أيٍّ من هذه الربات ؛ ومن ثم فهن لا يرتبطن أسطوريا ببغماليون (ولا بناركيسوس على وجه الخصوص ؛ إذ لا علاقة له بالفنون) . ثم إن ربات الفنون التسع لَسْنَ كلهن موحيات بفن الرقص ، فلا يمكن مثلاً أن نتخيل علاقةً ما لربة التاريخ أو الفلك بالرقص من حيث الإلهام . إننا بذلك لا نعني نفي أنهن يرقصن أحياناً ، كما يصفهن توفيق الحكيم ، فالشاعر التعليمي الإغريقي هيسيودوس (القرن الثامن ق. م تقريباً) يحكي أنهن كن يرقصن « رقصات ساحرة ورشيقة على أقدامهن الناعمة الرقيقة » عندما قابلنه على سفح جبل الهيليكون ، فأعطينه غصن زيتون ، ونفخن فيه من روحهن صوتاً إلهيا ليتغنى بالشعر .» (« أنساب الآلهة » بيت رقم ١ وما يليه و ٢٣–٣٤ Teubner) .

خلاصة القول إن ثمة علامة استفهام كبيرة حول شخصية الجوقة في مسرحية « بغماليون » ، اللهم إلا إذا أهملنا المواصفات والكلمات التي يُعطيها لها توفيق الحكيم ، على أنها غير ذات معنى أو أهمية . بل لعله من الأفضل لنا أن نعتبر أفراد الجوقة – حقا كما ورد في المسرحية « عرائسَ خيال » – لا عَلاقة لهن بالأساطير الإغريقية القديمة ، ولكنهن من صنع خيال توفيق الحكيم نفسه !

وتخدم كل الأساطير التي يشير إليها المؤلف في ثنايا الحوار بين شخصيات مسرحيته الموضوعَ الرئيسي ، وتساهم في تطوير القضايا الهامة التي يثيرها هذا العمل ككل . خذ مثلاً أساطير عشق زيوس لداناي وعشق أفروديتي لأدونيس وعشق أبوللون (هيليوس) لكليمين (النطق الفرنسي لـ « كليميني ») ، فلكل هذه الأساطير وظيفة أساسية ، نترك ڤينوس الحكيم نفسَها توضحها إذ تقول : « طبيعي أن هذا الحب بين نوعين مختلفين ! بل لعل هذا الوضع هو الوضع المعقول ، مخلوقاتنا هي صنعتنا . إنما نعجب لصنعتنا في هذه

المخلوقات . بل هي شيء منا . إنما نولع بصورتنا ونهيم بأنفسنا في هذه الكائنات !» فيرد أبوللون عليها : « يا للخجل ! لا تقولي ذلك يا ڤينوس ، بهذه الصراحة ! إنها الأثرة إذاً وحب الذات !»

- فعشق بغماليون لتمثاله يعدُّ ضرباً من الذاتية . وإذا كان توفيق الحكيم قد أثار قضايا عدة في مسرحية بغماليون حول الفن والحياة والخلق والخليقة ، فإن قضية « النرجسية » تقع في القلب من هذا العمل المسرحي . وهكذا نجد كيف يستغل الكاتب العظيم درايته الواسعة بالأساطير الإغريقية و وقائعها الدقيقة لخدمة أغراضه الدرامية والفكرية .

إلا أنه ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إلى ما يقوله بغماليون في حديث له عن زيوس وعشيقاته من نساء البشر ، إذ يقول : « اتَّخذ شكل قطع ذهبية للفاتنة دانابيه (النطق الفرنسي لـ « داناي ») وبهذا استطاع أن يملك مشاعرهن ! الجمال والقوة والمال ... آه ! حتى الآلهة ينبغي لها أن تتذرَّع بهذه الأشياء للوصول إلى قلب المرأة !» فنحن نرى في هذا القول سوء فهم من جانب الكاتب لمغزى أسطورة داناي ، ربما نجم عن قراءة الأسطورة الإغريقية في ترجمة فرنسية غير دقيقة ، بدلاً من قراءتها في نصوصها الأصلية . فالأسطورة تحكي أن النبوءة حذرت ملك أرغوس أكريسيوس من أنه سيقتل على يد ابن يولد لابنته داناي ؛ فما كان من الملك إلا أن حبس ابنته هذه في حصن حصين لكي يطمئن قلبه ويضمن أن ابنته في مأمن من الرجال ، ولن يكون هناك بالتالي أي خطر من أن تلد ولداً أو بنتاً ، ولكن زيوس ربَّ الأرباب الذي وقع في حب الكثيرات من بنات البشر أُخِذَ بجمال هذه الفتاة الساحر ، وربما حركت عزلتها مشاعره نحوها ، وكعادته تحايل في الوصول إليها ، واهتدى إلى وسيلة ماكرة يحقق بها مأربهِ دون أن يلحظه أحد من حراسها – رجالِ القصر الملكي ؛ فقد اتخذ لنفسه صورة قطرات الماء الذهبية تتساقط على الفتاة من

سقف حصنها . فالأسطورة لا تتحدث عن « قطع مالية من الذهب » كما فهم الحكيم ، وإنما عن قطرات المطر التي قد تعكس أشعة الشمس الذهبية ، وتنزل على الأرض فتُخصبها وتُنجب من أحشائها الأشجار والثمار ، كما نزل زيوس على معشوقته داناي في قطرات المطر فأنجب منها ابناً من أشجع أبطال الإغريق، ألا وهو بيرسيوس .

الصراع الأبدي

تتعدد الصراعات وتتشابك في مسرحية « بغماليون » ، فهناك الصراع بين إيسمين و ناركيسوس ، وبين أبوللون و ڤينوس ، ولكن هذه الصراعات جميعاً تدخل ضمن إطار الصراع الكبير بين بغماليون وغالاتيا ، فالأخيرة هي مخلوق بغماليون ، أنموذج للجمال حولتها ڤينوس من تمثال إلى هيئة البشر ، ولكنها كانت امرأة ينقصها الإدراك والإحساس بالفن ، رغم أنها هي نفسها قطعة فنية رائعة الجمال وفاتنة السحر . يقول بغماليون عنها : « قد شابها النقص للمسة من يديك (أي ڤينوس) .»

وهكذا ونحن نعيش الصراع بين بغماليون وغالاتيا نجد أنفسنا حتماً نعيش في الوقت نفسه الصراع بين أبوللون وڤينوس ؛ فالأول هو راعي الفنون وملهمها ، والثانية – أي ڤينوس – ربة الجمال ورمزه وباعثة الحب الجسدي وشهواته . ومن المفيد هنا أن نسمع الحوار بين إيسمين وناركيسوس :

إيسمين : « وهل يُغني أبوللون عن ڤينوس مانحة الحب والحياة ؟»

نرسيس : « وهل تُغني ڤينوس عن أبوللون مانح الفن والفكر ؟»

« لا تكفُرْ بڤينوس ، يا نرسيس ، وهي التي منحتك الجمال وجعلتك معشوق النساء .»

« أجل ، ولكن أبوللون لا يريد أن يمنحني شيئاً .»

– « يا لَلْعجب ! أنت وبغماليون طَرَفا نقيض ، عند أحدكما ما ليس عند الآخر !»

فهذا الحوار الذي يدور حول الصراع بين أبوللون وڤينوس يعمّق الصراع بين إيسمين ونارکيسوس وصراع بغماليون مع غالاتيا . فالطرف الأول يمثل الفن والفكر ، ويقف فيه أبوللون وبغماليون وإيسمين ، والطرف الثاني يمثل الجمال والحب والحياة ، أو بكلمة واحدة الواقع ، وتقف فيه ڤينوس مع غالاتيا ونارکيسوس . وهذان الطرفان يتصارعان دوماً ولا يلتقيان أبداً رغم أنه لا حياة لأحدهما دون الآخر .

تقول ڤينوس عن إيسمين التي استطاعت أن تجعل من نارکيسوس عاشقاً متيّماً بها : « امرأة قد استطاعت أن تَخلق بالحب !» فيرد أبوللون : « عجباً ! كما استطاع بغماليون أن يَخلق بالفن !» فإيسمين تمثل دور الخالق بالنسبة لنارکيسوس حتى إن بغماليون يقول مخاطباً الأخير ، عندما تحول عن حب إيسمين : « وَيْحَك يا نرسيس ! تلك التي بَصَّرتك بأشياء وجعلت منك إنساناً ذا فهم وإدراك ، يا لَنُكران الجميل ! أ هكذا دائماً كلما فتحت أعيننا العمياء يدٌ ، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل ؟!» وبعد ذلك عندما يعود نارکيسوس إلى حب إيسمين حيث لم يعد « دمية تلعب مع الدُّمَى » وحيث أصبح يرى محبوبته بعينين جدّ مختلفتين ، فيتعجب كيف تغيرت صورتها ؛ فتردّ عليه إيسمين وكأنها إلهة خالقة تخاطب أحد مخلوقاتها : « إني أكون عندما ينفتح قلبك ليراني .» وهي عبارة فيها ما فيها من الصوفية .

وفي إطار الصراع بين الخالق ومخلوقه في المسرحية نجد الطرف الأول أحياناً يقع أسيراً للثاني ، فقد يتفوق المحلوق على خالقه أو يتمرد عليه . تقول إيسمين محاطبةً بغماليون : « غالاتيا الجميلة ! تلك الآية التي وصعتَ فيها كل ما اكتنزت من فن وحكمة وتجاريب ، تحفة التحف التي أنجبتْها عبقريتُكَ

الخلاقة ، بعد جهاد الليالي والأعوام . لا لن تستطيع ! لن تستطيع أن تعيش بغيرها !» بينما لا يرى ناركيسوس في غالاتيا سوى لعبة كتلك اللعبة التي شاهد بعينيه صنعها عند حانوت رجل يصنع عجلات سباق خشبية . وهو يدهش كيف يستطيع بغماليون أن يحب هذا الشيء الذي صنعه بيده ؟! وعندما تقول إيسمين : « كل عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات عن خالقها !» يردّ بغماليون معلّقاً على موقف غالاتيا منه (وهو يماثل موقف ناركيسوس من إيسمين) فيقول : « وفيمَ العجب ؟ هل ارتفع المخلوق يوماً إلى فهم خالقه ؟!» وفي هذه العبارة نلمس أيضاً نزعة صوفية .

والصراع بين الإله أبوللون وڤينوس من ناحية ، والبشر في المسرحية من ناحية أخرى ، هو صورة للصراع بين الخالق والمخلوق . وفي رأي الحكيم أن المخلوق الفنان يكتسب من فنه صفة الخالق ، ويستطيع أن يتفوق على الآلهة . يقول أبوللون إله الفن وراعي الفنانين : « هؤلاء البشر يا ڤينوس ، يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الامتيازَ ، في طاقتهم أحياناً أن يَسْموا على أنفسهم . أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا ؛ إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرةٌ أحياناً أن توجِدَ مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوِها ؛ لأنهم أحرار في السمو ، ونحن سجناء في النواميس !» هذا كلام أبوللون ، أما ڤينوس راعية الجمال ورمز الحب والحياة فترد عليه ، وكأنها تخاطب نفسها ، قائلة : « قوة الفن ! ما قوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يَخلق الخالد ؟!»

وفكرة تفوق البشر على الآلهة ليست فكرة جديدة ، كما أنها ليست أيضاً إغريقية كلاسيكية ، ولكنها نشأت لدى المدارس الفلسفية في العصر الهيللينستي والروماني ، ولا سيما عند الرواقيين الذين يعتقدون بأن « الحكيم » (Sapiens) يتفوق على « الإله » لأنه سيد نفسه ، المنتصرُ على كل آلامه ،

المسيطر على شهواته وكل عواطفه . يقول سينيكا الشاعر والفيلسوف الروماني (القرن الأول الميلادي) : « يتفوق الحكيم (الرواقي) على الإله في النقطة التالية : إذا كان الإله مُعافًى بحكم الطبيعة من كل المخاوف والآلام ، فإن الحكيم لا يخاف ولا يتألم بفضل قوة انتصاره على نفسه . وكم هو شيء عظيم أن تكون في ضعف البشر وتتمتع بطمأنينة الآلهة !» (الرسالة رقم ٥٣ ، فقرتا ١١-١٢ ، وقارن « عن العناية الإلهية » ٦ الفقرة ٦) .[١٨] ولكن من الملاحظ أن البشر عند الرواقيين يتفوقون على الآلهة ، بالانتصار على النفس والتحرر من الألم والخوف ، عن طريق ممارسة الفضيلة ، أما عند توفيق الحكيم فإن البشر يتفوقون على الآلهة بالفن ، وهذا هو الجديد .

و وجود البشر في مسرحية توفيق الحكيم وفي فكره التعادليّ أمر ضروري لوجود الآلهة أنفسهم ، فلولا البشر لما كانت هناك حاجة لوجود الآلهة ، أو على الأقل لكان وجودهم ناقصاً . فالوجود التعادلي يتلخص في هذه العبارة « بغير الغير لا يوجد وجود » . كما أن توفيق الحكيم يقول في كتابه « التعادلية » أيضاً ما يلي : « على أن الحقيقة التي أحب أن تستقر في وضعها الصحيح ؛ أني « تعادلي » أي أن إرادة الإنسان في كفتها تعادلها الإرادة الإلهية في كفة أخرى ، والعقل البشري في كفة يعادله الإيمان في كفة أخرى » . ولنسمع هذا الحوار بين بغماليون وغالاتيا حيث تقول الأخيرة : « فإذا حاولت هذه المخلوقات أن تسأل آلهتها عن أنفسهم سكتت الآلهة ولم يَحيروا جواباً .» فيجيب بغماليون : « لعلهم يعرفون .» فتعاود غالاتيا السؤال : « أ تظن ذلك ؟» فيرد : « أ من الضروريّ أن تعرف هذه الصفحات ما في صدورها من كلمات؟ إنما على البشر أن يقرءوا ، وأن يفهموا وأن يفسروا . كلٌّ على قدر فطنته وتفكيره وإدراكه .» فالعبارات الأخيرة تذكرنا بما قاله هيراكليتوس الإفسوسي (فيلسوف عاش في القرن الخامس ق.م) عن نبوءة دلفي ، قال . « إن الإله أبوللون مليك نبوءة دلفي لا يُفصح عن الحقيقة ولا يُخفيها ولكنه فقط يشير

إليها » . [١٩] فليس من المعقول لدى الإغريق أن تتحدث الآلهة بنفس الوضوح الذي يتحدث به البشر . تماماً كما تبدو الآلهة في الحوار بين بغماليون وغالاتيا كالصفحات التي لا معنى لها ، إن لم يَفُكَّ رموزها الإنسان .

وفكرة ضرورة الوجود البشري للوحود الإلهي أو على الأقل ضرورته لفهمه واستيعابه ، ليست فكرة جديدة ، ولكنها إغريقية كلاسيكية ؛ فمن يقرأ أعمال عملاق التراجيديا سوفوكليس بتروٍّ و وعي يجد أن هذا الشاعر ، الذي عاش إبّانَ القرن الخامس ق. م . لا يفصل في مسرحياته بين عالم الإنسان وعالم الآلهة ، ولكنهم أي البشر والآلهة يتعايشون معاً في عالم واحد ، يعتمد فيه وجود كل طرف على وجود الآخر ، فهما معاً يكوّنان العناصر الأولية للوجود ، فالآلهة في حاجة إلى وجود البشر تماماً كما أن هؤلاء في حاجة إلى حماية ورعاية الآلهة . ولولا الوجود البشري لما كان هناك إدراك أو تقدير لوجود الآلهة ؛ إذ ما قيمة الموجود إن لم يكن معلوماً ؟! ولولا العناية الإلهية لأصبح الوجود البشري مُحالاً .

وكان الفلاسفة الرواقيون لا يرون في أنفسهم عبيداً للآلهة بل شركاء ، وينظرون إلى حكمائهم كأنداد لهؤلاء الأرباب وأصدقاء . يقول سينيكا الفيلسوف : « إنني لا أخضع لأي سلطان . لست عبداً للإله ولكنني رفيقه .» (« عن العناية الإلهية » ٥ الفقرة ٦) . وكان هذا الفيلسوف الرواقي يحلم « بمدينة يشترك في حقوق المواطنة فيها الآلهة والبشر ، لا تحكمها إلا القوانين الأبدية الخالدة التي تجري وفقاً لها الأجرام السماوية بحُسْبان في دوراتها الأزلية » (« تعزية إلى ماركيا » ١٨ الفقرة ١-٢) .

على أن الإنسان في صراعه بين الفن والحياة أو بين الحلم والواقع ، لا يجد الحل في أي منهما . يقول بغماليون مقارناً عالاتيا التمثال (الفن والحلم) بغالاتيا التي صارت بشراً سَوِيّا (الحياة والواقع) : « أنتما الاثنان تتجاذبان

قلبي . أنتما الاثنان تتصارعان ؛ هي بارتفاعها و
وجمالك الفاني . هي الفن وأنت الزوجة !"
يا زوجتي العزيزة . لم يذهب كل هذا
تغير فيك مع ذلك ؟ نظراتك جميلة . نع
لَفَتاتُكِ رائعة ، لكن تفسدها أحياناً حركا
الروعة والجلال . بَسَماتُكِ حلوة ولكن أعرف
ولكن أعرف ما ينفرج عنهما من حديث ، و
قبلات ! أما شفتاها فكانتا تنفرجان عن كلمات لم تقلها قط ولن تقول
ولكن لها صدًى بعيداً ، يتغلغل في كل قلب إلى الأغوار التي لا يُدر
قاع . وفمها يوحي بقبلات لم تنمحِ قطُّ ولن تنمحي أبداً . ولكنها تتراءى
للأعين دائماً وتثير النفوس دائماً على مدى الأزمان . هذا هو الفرق بينكِ
وبينها ؛ كل ما فيك محدود وكل ما فيها غير محدود !» نعم فالعمل – كما
يقول توفيق الحكيم في « التعادلية » – : « هو تفكير تحجَّر ونُفِّذ أو إرادة
تجمَّدت في وضع نهائي ، والفكر هو إرادة حرة سائلة قابلة للتحرك والتكيف
والتطور » .

وبعد أن يعيد أبوللون وڤينوس غالاتيا إلى حالتها الأولى تمثالاً ؛ استجابةً لتضرعات بغماليون ، لا يجد الأخير هذا التمثال جميلاً كما كان أو كما تصوره هو ، عندما كانت غالاتيا زوجة له وفي صورة آدمية . وفي حوار بين ڤينوس وأبوللون يوجز فَحْوَى المسرحية ككل قائلاً : « يُقْبِل (أي بغماليون) على غالاتيا الحية معجبًا بها في بادئ الأمر ، ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالاً وكمالاً من غالاتيا العاجية ، فيطالبنا بردها كما كانت ، صائحًا في وجوهنا بعين الألفاظ المهينة . فإذا أعدنا إليه عمله الفني هدأ لحظة ثم عاد يراه أقل جمالاً وكمالاً من الصورة الحية . وهكذا دَوالَيْكَ لن يَقرَّ له قرار ولن يطمئن له بال ؛ فلا جمال الحياة يشبعه ، ولا جمال الفن يكفيه ، ولن

يَفتَرّ عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال . لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة . من أجل ذلك ، يا ڤينوس ، قلت لك كُفّي عن ذكر الهزيمة والانتصار . إن الحرب بيننا وبينه سِجالٌ دائماً ! ولن يكون الأمر غير ذلك أبداً !»

الباب

مأساة
بين المسرح الحي و

ننتقل الآن لدراسة مسرحية توفيق الحكيم الثانية ، وهي « الملك أودي
وموقفنا في هذا الباب مختلف عنه في الباب السابق ؛ لأن هذه المسرحية تختلف عن « بغماليون » في أن المؤلف أراد بها معارضة رائعةِ عملاق التراجيديا الإغريقي سوفوكليس ، ألا وهي « أوديب ملكًا » . ومن ثمَّ لا بد أن نبدأ بالتساؤل عن الفن المسرحي في الأدب العربي .

العرب والتراجيديا

وترتبط محاولتنا لتتبع المصادر الكلاسيكية للمسرح العربي الحديث – بصفة عامة – ومسرح الحكيم – بصفة خاصة – بمسألة التباعد المزعوم بين الأدب العربي القديم والأدب الإغريقي واللاتيني . وبحقٍّ يعزو الأستاذ أحمد أمين المانعَ الأكبر لاقتباس العرب من الأدب الإغريقي إلى الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبين . فلم يستسغ العرب الأدب الإغريقي كما استساغوا علم الإغريق وفلسفتهم ؛ لأن الأدب ذوق عاطفي ، والذوق والعاطفة مختلفان من

شعب إلى شعب بل ومن فرد إلى فرد ، أما العلم والفلسفة فعقليّان والعقل متقارب . وكان سر اقتباس العرب من الآداب الفارسية والهندية هو تقارب الأذواق والعواطف ، في حينَ فرقت ظروف الحياة الاجتماعية المتباينة والمعتقدات الدينية المختلفة بين العرب وآداب الإغريق والرومان . (١)

يقول جورج ألبير أستير : « إن الدراما الحقّة والتراجيديا على وجه الخصوص تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الإسلامية ؛ ذلك أن المسرح يقتضي وجود مبدأ ثوريّ على نحوٍ من الأنحاء ، كما أنه يبتعد عن العقيدة الدينية بُعداً ما . وحين يصطدم الإنسان بالقدر يتجدد في نفسه الأمل بأنه ربما سنحت فرصة لتغيير قدر محتوم بفعل من أفعال الإرادة الحرة . فالتراجيديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لا تزدهر حتى تضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال . أما جوهر الدين الإسلامي فهو التسليم والاستسلام ، والنزعة الإنسانية العميقة التي ينطوي عليها تقابلها نزعة الرضا والإذعان لمشيئةٍ عالية ، ومن ثمّ لم يتلاءم العنصر التراجيدي مع روح هذه العقيدة .» (٢)

ويناقش توفيق الحكيم هذه المسألة في مقدمته لمسرحية « الملك أوديب » ، محاولاً أن يجد تفسيراً مقبولاً لعزوف العرب عن نقل المسرح الإغريقي إلى لغتهم . وفي رأيه أن ذلك يرجع إلى أن التراجيديا الإغريقية ما كانت حتى أيام العرب تعتبر أدباً مُعَدا للقراءة ! فهي لم تكن وقتئذٍ شيئاً مما يقرأ مُسْتَقِلا كما تقرأ « جمهورية » أفلاطون ، بل كانت تنظم شعراً لا للمطالعة بل للتمثيل ، فالنصوص التراجيدية لا يمكن فصلها عن المبنى المسرحي الذي تطور في بلاد الإغريق ، و وصل حَدا من الدقة والتعقيد في آلاته وأدواته يثير الدَّهَش . لعل هذا – كما يقول توفيق الحكيم – مما جعل المترجم العربي يقف حائراً أمام « التراجيديا » ، فهو يقلب بصره في نصوص صمّاء ، ويحاول أن يُقيمها في ذهنه نابضةً متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها ، فلا يسعفه ذلك

الذهن لأنه لم يرَ لهذا الفن مثيلاً من قبلُ في بلاده . ولماذا لم يعرف العرب أصلاً أي شكل من أشكال الفن التمثيلي ؟ أ لم يكونوا كالإغريق وثنيٍّي الديانة والعقيدة؟ أ لم يكن من بين شعرائهم في الجاهلية من ذهب إلى بلاد قيصر ؟ نعم ، فمما يُروى أن امرأ القيس قد زار بلاد الروم ، وشاهد – بلا ريب – مسارح الرومان قائمة شامخة ، وربما حضر أحد العروض المسرحية أو شبه المسرحية ، فلِمَ لم يوح إليه كل ذلك بفكرة اجتلاب أو نقل هذا الفن أو حتى الاقتباس منه ؟

لم يحدث ذلك – يُجيب توفيق الحكيم – لأن فن المسرح لا يمكن أن ينشأ في بلاد ليست إلا صحراء واسعة كالبحر ، تسعى فيها الإبل كالسفن من جزيرة إلى جزيرة ، هي واحات متناثرةَ وقبائل مُتناحرة ، تتفجر فيها العيون بالماء وتنبع بالنبت يوماً ، ليغيض نبعها أياماً ، وتذبل خضراؤها على الدوام . كل شيء إذاً في الوطن العربي كان يباعد بينه وبين المسرح ؛ لأن المسرح يتطلب – أول ما يتطلب – الاستقرار .

فإذا صدق ذلك الرأي على عرب الجاهلية ، فإنه بالقطع لا ينطبق على عرب العصر الأموي والعصر العباسي ، حيث توافرت أسباب المدنية المستقرة . وفي الحقيقة لم يمنعهم عن نقل المسرح الإغريقي – في رأي توفيق الحكيم – سوى أنهم ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى الدي يُحْتَذى ، وينظرون إلى الشعر الجاهلي نظرتهم إلى الأنموذج الأكمل الذي يُتَّبَع . لم يُحسوا قطُّ فقراً في الشعر كما أحسوا في فن العمارة وغيرها ، بل اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم .

ويبدو أنه قد فات توفيق الحكيم حقيقةُ أن الأدب المسرحي المقروء كان معروفًا في العالَمَيْن الإغريقي والروماني إبّانَ عصوره المتأخرة [٣] ، وهي الفترة التي تزايد فيها اتصال العرب واحتكاكهم بهاتين الحضارتين . ويذهب بعض

الدارسين إلى القول بأن تراجيديات الفيلسوف الروماني سينيكا (القرن الأول الميلادي) قد نُظِمَت للتلاوة والقراءة لا للتمثيل على مسرح ٍحيّ . إلا أننا نتفق مع توفيق الحكيم في أن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ما كان ليخلق مسرحاً عربيا ، كما أن مجرد نقل الأعمال الفلسفية الإغريقية لم يكن هو الذي أدى إلى نشأة الفلسفة العربية أو الإسلامية [٤] ؛ بمعنى أن ثمة عوامل أخرى ساعدت على نشأة الفلسفة الإسلامية ، ولو أن التأثير الإغريقي قد ترك بصمة واضحة المعالم ، لا يمكن أبداً إنكارها في هذه الفلسفة .

مفهوم الحكيم للتراجيديا

ليست الترجمة إذاً إلا أداة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد ، وهي الاغتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله ، لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكيرنا ، مطبوعاً بطابع عقائدنا ، هكذا يجب أن يكون تعاملنا مع التراجيديا الإغريقية ، نتوفر على دراستها بصبر وجَلَد ، ثم ننظر إليها بعدئذٍ بعيون عربية . وهكذا يزعم توفيق الحكيم أن نظرته إلى التراث التمثيلي الإغريقي لم تكن نظرة باحث أوربيٍّ أو فرنسي ، بل نظرة باحث عربي شرقي . وهو يعتقد بأن « الشعور الديني » الذي يكتنف مسبع التراجيديا الإغريقية ، هو أقرب إلى روح الشرق المتدين أكثر من الغرب ، الذي بدأ منذ عصر النهضة لا يفرق بين المأساة والبشاعة ، مما جعل الشعراء يكدسون كميات ضخمة من الرعب والهول في أعمالهم [٥] . ثم أصبحت التراجيديا في القرن السابع عشر صراعاً بين الإنسان ونفسه ، وهي عند راسين صراع بين عاطفة وعاطفة . [٦] وبعد أن اجتاح الفيلسوف نيتشه (١٨٤٤ — ١٩٠٠) العقول الأوربية بآرائه التي أنكر فيها صراحةً وجودَ أي سلطان إلهي ، مؤكّداً أنه لا يوجد شيء فوق الإنسان ! على أثر دلك تصدعت العقيدة الدينية ، ولم يعد أحد يؤمن بإله غير الإنسان !

ويصور أندريه غيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) كل ذلك أبرع تصوير في مسرحيته « أوديب » (عرضت عام ١٩٣٢) التي انتصر فيها الإنسان على كل القوى الظاهرة والخفية ، وذلك برغم ما يعانيه من أهوال . هكذا يرى الفكر الأوربي المعاصر « الإنسان » وحده فقط في هذا الكون ، وهو أمر لا يقبل به الشرق العربي المتدين . ولقد فهم توفيق الحكيم هو أيضاً أسطورة أوديب على أنها تحدٍّ من جانب الإنسان للإله أو القوى الخفية ، بل إنه أبرز هذا التحدي بصورة واضحة ولكنه في الوقت عينه أبرز عواقب هذا التطاول ؛ لأن توفيق الحكيم - كما يزعم - لا يشعر أبداً بأن الإنسان وحده في هذا الكون ، وهو يؤمن ببشرية الإنسان ويرى أن عظمته تكمن في أنه بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه ، ولكنه بشر يُوحَى إليه من أعلى .

ولا يعني توفيق الحكيم بالطابع الدينيِّ الذي اكتنف منبع التراجيديا الإغريقية حقيقةَ أنها نشأت - كما هو معروف - من طقوس عبادة إله الخمر الإغريقي ديونيسوس (باكخوس) ، وإنما يعني أن جوهر التراجيديا الإغريقية هو صراع ظاهر أو خفي بين الإنسان والقوى الإلهية المسيطرة على الكون ! صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان وفوق الإنسان ! أساس التراجيديا في نظره هو إحساس الإنسان بأنه ليس وحده في هذا الكون . وأيٌّ تراجيديا لا تقوم على هذا الشعور الديني لا تستحق في نظره أن يُطلق عليها هذا الوصف .

وهو لا يؤيد فكرة حرية الإنسان المطلقة في هذا الكون ، بل يؤمن بعكس ذلك قلبيا لا عقليا ؛ لأنه - كما يقول في كتابه « التعادلية » - رجل متعادل ؛ الإنسان عنده حرّ في اتجاهه حتى تتدخل في أمره قوًى خارجية ، يسميها أحيانًا القوى الإلهية . حرية الإرادة في الإنسان عنده إذًا مقيدة ، شأنها في دلك شأنُ حرية الحركة في المادة . الإنسان عنده ليس إله هذا العالم ، وهو ليس حرا ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية ، هذه الإرادة

التي تتجلى للإنسان أحياناً في صور غير منظورة من عوائق وقيودٍ ، على الإنسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها . فأنبياء الشرق أنفسهم – كما يقول الحكيم – يبعثهم الله ويضع أمامهم العقبات ، فطريق الدعوة لرسالاتهم ليس مُعبَّداً ، ولكنهم يجاهدون في سبيل ذلك وَسْطَ أشواك من غرائز الناس . ويستمر توفيق الحكيم في شرح آرائه التعادلية في التراجيديا ، فيقول : « الشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو عندي حافز إلى الكفاح لا إلى التخاذل . أهل الكهف كافحوا ضد الزمن ، ولبث أحدهم – كما سنرى في الباب الخامس – متعلّقاً بالحياة ، يقارع الزمن بسيف بتّار هو القلب ، إلى آخر لحظة . وشهرزاد جاهدت مُحاوِلةً أن ترد إلى الصواب زوجها الذي أراد أن ينبذ أرضه وآدميته ، وأن تعيد إليه إيمانه ببشريته . وسليمان جاهد ضد إعراء القدرة التي كادت تُخرس صوت الحكمة . هكذا كان الإنسان عندي يجاهد دائماً ضد العوائق الخفية التي شعر بتأثيرها في حريته وإرادته ومصيره .» ويضيف : « فالشعور بوجود الأقوى ينشط القوة . كذلك الشعورُ بوحود الأرقى عند الإنسان ينشط الرُّقيّ .»

هكذا يكشف توفيق الحكيم النقاب عن أن هذا كان قصدَهُ من وضع « أهل الكهف » ؛ أي إدخالَ عنصر التراحيديا في موضوع عربي إسلامي ، التراجيديا بمعناها الإعريقي القديم كصراع بين الإنسان وقوًى خفية هي فوق الإنسان . فلم يكن المقصود بهذه المسرحية مجرد أخذ قصة من القرآن الكريم و وضعها في قالب تمتيلي ، بل كان الهدف هو النظر إلى قصصنا الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية ، و إحداث هذا التزاوج بين الذوقين والعاطفتين . وإذا كانت تلك هي غاية توفيق الحكيم من وضع « أهل الكهف » ؛ فلا جدال في أن « بغماليون » و « براكسا » و « الملك أوديب » و « إيزيس » إنْ هي إلا خطوات مباشرة على نفس الطريق .

ومن البديهي أن أهم ما ينبغي أن يَشغل الباحثين ، هو دراسة ما إذا كان توفيق الحكيم قد وُفِّق إلى غايته المنشودة في مسرحية « الملك أوديب » أو لا . لكننا قبل أن نُجيب عن هذا التساؤل نرى أنه من الواجب علينا أن نوضح أن مفهوم توفيق الحكيم للتراجيديا كصراع بين الإنسان والآلهة ، ليس بدعة جديدة من عِنْدِيّاته ، ولكنها فكرة إغريقية قديمة وكلاسيكية . فآلهة الإغريق يشاركون عبادهم من البشر ، ليس فقط أنشطة حياتهم اليومية ، بل أيضاً أحداث أعمالهم الأدبية ؛ فعندما نقرأ « الإلياذة » على سبيل المثال ، نجد أن النشاط الإلهي يشكل عنصراً أساسيا لا غنى عنه في سير أحداث الحرب الطروادية . خلاصة القول إنه لا حياة للآدميين بدون الآلهة ، ولا ضرورة لهؤلاء إن لم يوجد الجنس البشري على الأرض (٧) . وبالطبع فإن الآلهة الإغريق يشكلون القوة الأعلى ، ولكن هناك من البشر من يحاول أن يتخطى الحدود الآدمية ، وأن يقترب من الأرباب ، وهنا يقع المحظور وتنشأ المأساة ؛ لأن الآلهة تعاقب كل من يتعدّى الحدود المرسومة أو يتطاول على الآلهة ، مرتكِباً ما أسماه الإغريق بالهيبريس (hybris) بمعنى العجرفة أو الغطرسة . ولقد فسر بعض النقاد التراجيديا الإغريقية بصفة عامة ومسرحيات سوفوكليس بصفة خاصة على أساس فكرة « الهيبريس » هذه . (٨) وعندما يزعم توفيق الحكيم أنه في « الملك أوديب » أبرز عواقب تطاول البطل على الآلهة ؛ لكي يقرب الأسطورة الإغريقية من العقول العربية الإسلامية ، نجد أنه ربما – دون أن يدري – قد اقترب في الواقع أكثر وأكثر من الفكرة الإغريقية الكلاسيكية .

ومما لا شك فيه أن معارضة التراجيديا الإعريقية ، ولا سيما مسرحية « أوديب ملكاً » لسوفوكليس تتطلب ، فيما تتطلب ، درايةً واسعة بهذا التراث القديم ، ومعايشةً كاملة لنصوصه ، وإلماماً واعياً بظروف الحياة الإغريقية . تُرى هل استوعب توفيق الحكيم الأدب الإغريقي استيعاباً جيداً ؟ ولكي نرد على

هذا السؤال سنناقش المؤلف في نقطة واحدة فقط أوردها في مقدمته ، فهو يتبنى نظرية ڤيكتور هوغو (١٨٠٢ – ١٨٨٥) عن تطور الأدب ، ويحاول تطبيقها على الأدب العربي . وتقسم هذه النظرية تاريخ البشرية إلى ثلاثة عهود : العهد الفطري ، وهو عهد الشعر الغنائي ، حيث يَدْرُج المجتمع البشري ويشب متغنياً بأحلامه . ثم العهد القديم وهو عهد الملحمة ، حيث تطورت القبيلة وصارت أمة ، وحلت غريزة المجتمع محل غريزة التنقل ، وتكونت الأمم وعظم شأنها واحتك بعضها ببعض وتصادمت فتحاربت ، فيصبح من وظيفة الشعر أن يروي ما وقع من أحداث ، ويقصَّ ما يجري للشعوب وما حل بالإمبراطوريات . وأخيراً يأتي العهد الثالث وهو عهد المسرح ، وهو في نظر هوغو الشعر الكامل ؛ لأنه يحوي في جوفه كل الأنواع ، فيه بعضٌ من الغناء وبعضٌ من الملاحم . ومن الواضح تماماً أن هوغو يقصد بالعهد الأول – عهد الشعر الغنائي – ذلك التراث الشعبي من الأغاني الفولكلورية التي سبقت وجود الشعر الملحمي في تاريخ الأدب الإغريقي (على سبيل المثال) . ففي ملاحم هوميروس (حوالى القرن التاسع ق. م) نجد بعض الأدلة على وجود مثل هذا الشعر ، وشيوعه في عصر الشاعر وفي العصر الذي تتحدث عنه أشعاره . ولم يصلنا من هذا التراث الشعري الفولكلوري شيء يذكر .

على أية حال فإن توفيق الحكيم يظن خطأ أن هوغو يعني بالعهد الأول قمة التعر الغنائي الإغريقي بنداروس ، ففي الحقيقة ازدهر الشعر الغنائي الإغريقي في عصور تلت الشعر الملحمي البطولي والشعر التعليمي ، أي إبانَ القرون السابع والسادس والخامس ق. م ، وذلك على يد شعراء مثل أرخيلوخوس (القرن السابع إلى السادس ق. م) وأناكريون وسافو وألكايوس (ازدهروا في القرن السادس ق. م) ثم بنداروس (من ٥٢٢ أو ٥١٨ إلى ٤٤٢ أو ٤٣٨ ق. م) . ويتفق غالبية النقاد والدارسين على أن الأدب الإغريقي تطور تطوراً طبيعيا حدا ، فسار من مرحلة الطفولة (التعر الملحمي) حيث تنعدم شخصية

الفرد وتذوب في المجتمع ، فيتغنّى الشعراء بمجد الأمة وحروب أبطالها كما فعل هوميروس ، ثم تأتي مرحلة الصِّبا وهي مرحلة الشعر التعليمي ، وتليها مرحلة الشعر الغنائي ، وبعد ذلك يصل الأدب الإغريقي إلى مرحلة النضوج ، وهي المرحلة التي ظهر فيها الفن المسرحي والتفكير الفلسفي. ثم تصيب الشيخوخة الأدب الإغريقي رويداً رويداً ، وتبدأ فترة الاضمحلال من حيث الإبداع الخلاق [٩] .

ويخرج علينا توفيق الحكيم بتفسير ساذج عن تطور الأدب الإغريقي والعربي ، مدفوعاً برغبته الجامحة في التقريب بين الأدبين ، إذ يقول : « ففي العصر العباسي وحده نجد البحتري قبل المتنبي ، والمتنبي قبل أبي العلاء .» ويضيف قائلاً : « لو غرس هؤلاء الشعراء في أرض اليونان لكان البحتري « صَنَّاجَة العرب » هو بندار (= بنداروس) ، ولكان المتنبي الذي دوّى في آذاننا على مدى الأجيال بصليل السيوف هو هوميروس ، ولكان أبو العلاء المعري هو أشيل (= أيسخولوس) .» و واضح أن مثل هدا القول يقلب الأوضاع رأساً على عقب ؛ إذ إن بنداروس في الحقيقة جاء بعد هوميروس بحوالى أربعة قرون من الزمان على الأقل ! وإذا كانت مقارنة المتنبي شاعر الحماسة العربي بهوميروس شاعر الملحمة البطولية الإغريقي تثير كثيراً من التساؤلات – فإن مجرد التفكير في عقد مقارنة بين أبي العلاء الشاعر والفيلسوف الزاهد بأبي التراجيديا الإغريقية أيسخولوس ؛ يُعَدُّ شططاً بالغ الإسراف !

ظهور أوديب في المسرح المصري

ومع كل ما في استيعاب توفيق الحكيم للأدب الإغريقي من قصور ، فإن فضله على الأدب العربي الحديث والمعاصر بمعارضاته الثلاث « بغماليون » و « براكسا » و « الملك أوديب » ، لا يعلوه فضل ولا يُنكره ناكر ؛ ذلك أن

محاكاة القديم – كما يقول المؤلف نفسه – مشكلة صعبة حقا ، بل إنها تكاد تكون من المحال في بعض الأحوال ، كما لو كنا نريد بعنب حديث القطف أن يصنع للتوّ خمراً معتقة ! فما بالكم بتقليد « أوديب ملكاً » لسوفوكليس وهي التي بلغت من الكمال الفني أوْجاً هو مفخرة للذهن البشري ! لعل شكسبير الذي استعار موضوعاته من الأساطير الإغريقية واللاتينية وغيرها من بقايا تراث الإنسانية القديم قد أدرك ذلك بسليقته الفنية فلم يقربها – أي أسطورة أوديب – على ما في موضوعاتها من إغراء ! [١٠]

وبالفعل يشعر كل كاتب متزن ، يقدر مسئولية الكلمة ، برهبة بالغة وهو يقترب بقلمه من أسطورة الملك أوديب ، ولا يرجع ذلك إلى جلال هذا الملك وقدسيَّة شخصيته نصف الإلهية فحَسْبُ ، وإنما يعود بالدرجة الأولى إلى كثرة ما كتب عنه ، أسطورةً ، وشعراً ملحميا ومسرحيا ، وقصصيا ، دراسةً ونقداً . ويجد دارسو هذه المسرحية أنفسهم في بحار لا قاعَ لها ومتاهات بغير حدود ، فيمكن لأحدهم أن يدرس أسطورة هذا الملك وتفسيراتها المختلفة على مر العصور . ويستطيعْ الباحث كذلك أن يبحث في الشكل الدرامي الذي اتخذته هذه الأسطورة عند سوفوكليس ، وبوسعه أن يعكف على محاولةٍ لتطبيق قواعد أرسطو النقدية في الدراما على هذه المسرحية التي حازت إعجابه ، والتي ربما كانت وراء وضعه لكتاب « فن الشعر » نفسه . ويمكن لمن يريد من الباحثين أن يعقد مقارنة بين مسرحية سوفوكليس ومسرحية الكاتب والفيلسوف الرواقي سنيكا ، الذي ينتمي للعصر الفضي من الأدب اللاتيني . ويستطيع أي باحث كذلك أن يتابع دراساته حول أسطورة أوديب ، فيُعَرِّج على العصر البيزنطي المسيحي مارا بالعصور الوسطى ، حتى يصل إلى عصر النهضة فعصورنا الحديثة. وسيجد أينما حل مادة هائلة لا قِبَلَ له بها ، فهناك العشرات أو المئات من القصص والقصائد والمسرحيات التي كُتِبَتْ تقليداً لهذه المسرحية الخالدة ، حتى إنه في فرنسا وحدها حاول تسعة وعشرون مؤلفاً أن يقلدوا سوفوكليس

في الفترة ما بين عامَيْ ١٦١٤ و ١٩٣٩ ، وكان من بينهم كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤) وڤولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) وكوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣) وأندريه غيد . (١١) وهناك الآلاف من الأعمال الشعرية والنثرية المختلفة ، التي تأثرت تأثراً مباشراً أو غير مباشر بمسرحية سوفوكليس ، فما بالك بالدراسات النقدية حول هذه المسرحية والأعمال المقلدة لها !

ولا تعود شهرة هذه المسرحية عبر كل العصور إلى إعجاب المعلم الأول وأبي النقد الأدبي أرسطو فحَسْبُ ، وإنما أيضاً إلى حقيقةِ أن كثيراً من النقاد يعتبرون سوفوكليس أكثر الشعراء التراجيديين تعبيراً عن روح أثينا في عصرها الذهبي ، إبّانَ القرن الخامس ق. م . ولما كانت مسرحية « أوديب ملكاً » هي رائعته الخالدة - ولا ريب - فإنها بالتالي تُعدُّ أصدق تعبير عن جوهر الروح الهيللينية ككل . إنها مسرحية تقع في القلب من الحضارة الإغريقية ، ولذا أصبحت موضع تقديس لدى الأوربيين المحدثين ؛ فقدموها على خشبة المسرح مرات ومرات ، سواء بلغتها الأصلية أو مترجمة . وما من شكّ في أن توفيق الحكيم الذي انكب في باريس على دراسة ينابيع الفن المسرحي عند الإغريق ، والذي يرى في سوفوكليس قمة الفن التراجيدي المركّز بلا مراء - قد قرأ الكثير عن الملك أوديب .

إلا أنه من المؤكد أن توفيق الحكيم قد تعرف على أسطورة هذا الملك حتى قبل رحيله إلى فرنسا ، بل وربما شاهد هذا العمل أو تقليداً له على خشبة المسرح الإفرنجي في مصر . فلهذا الملك تاريخ قديم على المسارح المصرية ؛ إذ زار الممثل الإيطالي الشهير أرميتي نوڤيللي (١٨٥١ - ١٩١٩) مصر عام ١٨٩٩ ، وقدم عروضاً في الإسكندرية طوال اثنتي عشرة ليلةً ، قدم خلالها « أوديب ملكاً » لسوفوكليس وغيرها من روائع المسرح العالمي . وكانت هذه المسرحية نفسها من الروايات التي ترجمت لمسرح جورج أبيض العربي ،

ترجمها فرح أنطون ومثلت فيها السيدة السورية مريم سوماط دور الملكة يوكاستي ، ولم تكن تقل مستوًى بأي حال عن تمثيل أعظم الممثلات الأوربيات . وصاحبت موسيقى أوركسترا مسرح جورج أبيض المكونة من ثلاثين عازفًا أناشيد الجوقة أثناء عرض المسرحية . وكذلك قامت ميليا ديان بدور يوكاستي أمام جورج أبيض ، وكانت هذه السيدة متمتعةً بجبين عريض وأنف هيلليني وعينين واسعتين ، كما كانت لمشيتها هيبة الملكات وجلالهن ، وبلغت درجة إتقانها للدور الحدَّ الذي جعل الجمهور يتصور أن ما يراه حقيقة واقعة ، وليس تصويراً فنيا أو خيالاً أسطوريا ! وبعد ذلك صار دور يوكاستي من الأدوار التي تقاس بها مقدرة كل فنانة ، حتى إن جورج أبيض حينما سئل لماذا لم يُعطِ مثل هذا الدور للممثلة روز اليوسف ، قال : « لسبب بسيط وهو أن طبيعة روز بصوتها وجسمها الرقيق تتفق مع أدوار متل أوفيليا وغيرها ، أما أدوار الملكات فهي تتطلب أجساماً فارعة وأصواتاً رنانة مهيبة في المسرحيات التراجيدية مثل يوكاستي ». وقامت دولت أبيض بهذا الدور لأول مرة عام ١٩١٧ . وقدم جورج أبيض (مع عزيز عيد) مسرحية « أوديب ملكًا » في طرابلس الشام . والحقيقة أنه قدم عروضاً لهذه المسرحية في كل مرة ذهب فيها إلى المشرق أو المغرب العربي ، بل وفي محافظات الوجه القبلي والبحري في مصر . وعرف طه حسين جورج أبيض لأول مرة عام ١٩١٧ ، وذلك في عرض « أوديب ملكًا » على مسرح الأوبرا ، وانبهر عميد الأدب العربي بصوت الممثل الكبير وإلقائه ، وعَشِقَ المسرح عن طريقه منذ هذا التاريخ ؛ إذ كتب يقول : « إني لم أذق جمال التمثيل الصحيح إلا حين شاهدت جورج أبيض يمثل قصة (أوديب ملكًا) ». وبناءً على طلب الدكتور طه حسين المستشار الفني لوزارة المعارف آنذاك ، استدعت جامعة الإسكندرية في عام ١٩٤٣ جورج أبيض ؛ لكي يقوم بإخراج « الملك أوديب » ترجمة الدكتور طه حسين لفرقة كلية العلوم . وفي عام ١٩٣٠ سجل جورج أبيض من أدواره المشهورة أربعة مشاهد على أربع

أسطوانات ، كان من بينها دور « أوديب » ، وكان هذا أول تسجيل على أسطوانات لممثل مسرحيّ عربيّ ! (١٢)

كان هناك إذاً إعجاب خاص وشغف كبير بـ « أوديب ملكاً » لدى رواد المسرح المصري منذ نعومة أظفاره ، وكان توفيق الحكيم من بين الجماهير التي عشقت شخصية هذا الملك . أضف إلى ذلك أن له وَلعاً بمأساة سوفوكليس ؛ لأنها في رأيه « أقل مآسي اليونان غرقاً في الميثولوجيا الدينية ، وأكثرها وضوحاً ونقاء ، وأقربها إلى النفس في إنسانيتها المجردة » . ومن المؤكد كذلك أن شخصية البطل أوديب ، الباحث طوال المسرحية عن حقيقة نفسه ، قد لاقت إعجاباً عميقاً في نفس توفيق الحكيم ، الذي عمل وكيلاً للنيابة ، مهمتُه الأولى الكشف عن الحقيقة .

هل هي مسرحية ذهنية حقا ؟

يتساءل توفيق الحكيم عما إذا كان في الإمكان أن تُعرض على خشبة المسرح المصري أمام النظارة « تراجيديا إغريقية » مُدَثَّرة في غِلالة من « العقلية العربية » ، يبدو فيها الصراع بين الإنسان والقوى العليا الخفية ، دون أن يتجرد الفكر فيها إلى حدٍّ يُلحقها بالنوع الذهني من المسرحيات . ولكي يجيب عن هذا التساؤل عكف توفيق الحكيم وقتاً ليس بالقصير على دراسة سوفوكليس ، وانتهى إلى انتخاب « أوديب » موضوعاً لتجربته الرائدة . واختار « أوديب » لأنه – على حد زعمه – أبصر فيها شيئاً لم يخطر قطُّ على بال سوفوكليس ؛ أبصر فيها صراعاً ليس بين الإنسان والقدر ، كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم ونحا نحوهم إلى يومنا هذا ، بل عين الصراع الخَفيّ الذي قام في مسرحية « أهل الكهف !» وهو صراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن – كما اعتاد قراؤها أن يروا – بل هي حرب خفية تجري بين الواقع والحقيقة من جهة ، والحلم من جهة أخرى ، وهي حرب استَعَرَ أوارُها بين أبطال مسرحية « بغماليون »

لنفس المؤلف ، كما رأينا في الباب السابق .

ومن الثابت أن شخصية الملك أوديب نفسها تصلح موضوعاً لمسرحية ذهنية، فهو في الأصل بطل من أبطال الإغريق ، تلك الشخصيات نصف الإلهية ، والتي كانت مخلوقاتٍ بشرية عُبِدَت بعد موتها وانتقالها إلى العالم الآخر ، وتمثل قوًى خفية لها سلطانها الذي يجلب النفع والخير حيناً ، والضر والشر أحياناً . وهي قوًى تمارس هذا التأثير الفعال من داخل قبورها ، التي تتمركز حولها طقوس عبادتهم . وخلاصة القول إنهم يحتلون مكانة تقابل « المشايخ » و « أولياء الله » لدى المسلمين ، والقديسين في الديانة المسيحية ، وهي مكانة « الوسيط » بين الإنسان والإله . ولكن أوديب كان من طراز الأبطال الذين قاموا بأعمال خارقة لا اعتماداً على قواهم الجسدية (كمعظم الأبطال الإغريق) وإنما بفضل قدراتهم العقلية ؛ فهو بطل مفكر وحكيم لا مصارع وحوش أو محارب لا ينهزم في ميدان الوَغَى ، مثل هرقل (هيراكليس) أو أخيلليس (أخيلليوس) . إنه البطل الذي يفك طلاسم الألغاز ويخلص الناس من الشرور بفضل ذكائه وبُعْد نظره وحرصه الدءوب على معرفة الحقيقة .

وجاءت مسرحية « الملك أوديب » ذهنية بعض الشيء ، وليس لنا أن نتوقع غير ذلك ؛ فالمسرح الحي الذي تجري فيه دماء الحوار الدافئة لا يُولَد في مكتبات ولا يأتي من بين صفحات الكتب الصفراء ، التي عكف عليها توفيق الحكيم أربع سنوات دارساً لأسطورة أوديب ، وإنما ينبثق هذا المسرح من حياة الأمم والشعوب دفّاقاً ومعبّراً عن نبضات قلوبهم وأحاسيسهم ، وآلامهم وآمالهم . فالمسرحية إذاً ذهنية لأن توفيق الحكيم انشغل وهو يكتبها بقضايا فكرية كثيرة ، منها ما يمتُّ إلى الماضي الإغريقي العريق ، ومنها ما قرأه عن أوديب في الأدب الفرنسي ، وحاول أن يربط كل ذلك بالأدب العربي الحديث .

نقول هذا رغم ما يزعمه المؤلف ورغم انتقاداته لمسرحية أندريه غيد

« أوديب » ، حيث يقول إنه من الخطأ – في رأيه – أن نسميها مأساة لأن المؤلف نفسه ما قصد أن يعرض علينا تراجيديا ، بما فيها من جمال فني وجلال عاطفي . ويَحسن أن نطلق عليها هذا العنوان « تعليقات فكرية على أوديب لسوفوكليس » أو أنها « تراجيديا ذهنية » نزعت منها كل العناصر الدرامية . ويزعم المؤلف أنه حرص كل الحرص على أن يحتفظ لمأساته « الملك أوديب » بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية ، وكان عناؤه كله في أن يخفف كل أثر لتفكير يظهر في الحوار ، حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة . وكان جهده – كما يدعي – هو أن يُخفي الفكرة في تلابيب الحركة ، وأن يطوي اللبَّ في أعطاف الموقف . فهل وُفِّق توفيق الحكيم في ذلك ؟

هذا ما لا نعتقده ، وليس في حكمنا هذا انتقاصٌ من قَدْرِ المسرحية ، ولا من الدور الذي قامت به في التقريب بين الأدب العربي والإغريقي . ثم إن المسرح الذهني المقروء ليس بدعة حديثة العهد ، فمسرحيات سينيكا – كما أسلفنا القول – نُظِمت في رأي غالبية النقاد للتلاوة والإنشاد أو للقراءة ، لا للتمثيل على المسرح ، فهي مسرحيات تقوم على الصراع بين الأفكار ، لا على مشاهد تمثيلية تنبض بالحياة ، وتلعب فيها حركات الأيدي وتعبيرات الوجه دوراً لا يقل عن دور الحوار نفسه ، وتلك مسألة أثيرت حتى فيما يتعلق بشكسبير . فهناك من النقاد من يزعم أن في مسرحياته الكثير من روح الكتاب المقروء لا روح المسرح المرئي ! بل إن أحدهم ذهب إلى حد القول بأنه ما من رواية لشكسبير إلا وخيبت طنه عند التمثيل !

على أن قولنا هذا لا يعني انعدام الدرامية في مسرح توفيق الحكيم ؛ فكل ما نريد أن نؤكده هو أن « مأساة الملك أوديب » هي أقل مسرحياته تشبُّعاً بالروح الدرامية . ومع ذلك فربما كان حكمنا هذا يرجع إلى أن المسرحية

نفسها ، بموضوعها وشخوصها ، تدفعنا دفعًا لمقارنتها « بأوديب ملكًا » لسوفوكليس ، وفي تلك المقارنة الكثير من الظلم لكل من المؤلفَيْنِ ، اللهم إلا إذا تخلصنا من قصد المفاضلة الظالمة بينهما .

أوديب عربيا مسلمًا !

تحكي الأساطير الإغريقية أن لايوس ملك طيبة نزل ضيفًا على الملك بيلوبس ، الذي أكرم ضيافته ، ولكن الضيف رد هذا الجميل بجريمة شنعاءَ ؛ إذ اغتصب ابن مضيفه الفتى الجميل خريسيبوس ، وارتكب فيه الفحشاء . وهكذا عاد لايوس إلى طيبة يحمل وزرًا ثقيلاً ، فنزلت عليه اللعنة هو وأسرته . فلما تزوج يوكاستي جاءته التحذيرات من نبوءة دلفي بأن ابنًا له سوف يقتله يومًا ما ، ولذلك عندما ولد له أوديب ثقب قدميه بسيخ حديدي (ومن هنا جاء الاسم « أوديب » الذي يعني « متورم القدمين ») وألقى به في العراء ، أو علقه فوق الأشجار على جبل كيثايرون لكي يموت . ولكن أحد الرعاة التقطه وسلمه حيا إلى ملك كورنثة العقيم بوليبوس وزوجته العاقر ميروبي ، اللذين تعهداه بالرعاية وربياه على أنه ابنهما . فلما شبَّ أوديب وعايره بعض أقرانه بأنه ليس ابنًا حقيقيا للملك الكورنثي ، ذهب إلى دلفي ليتحقق من النبوءة طالبًا معرفة أبويه الحقيقيين . ولم تُخبره كاهنة أبوللون بشيء ، ولكنها حذرته من أنه سوف يقتل أباه وسيتزوج أمه . ولم يرجع أوديب إلى كورنثة قطُّ ، فهناك ترك من يظن – على الأقل – أنهما أبواه . وأثناء عودته من دلفي وعند مفترق طرق ثلاثة قابل رجلاً مُسِنا يركب عربة ويحوطه حراس ، زاحموه المكان فاشتبك معهم في معركة انتهت بسقوط الرجل المُسِنّ صريعًا ، ولم يكن هذا الرجل سوى لايوس والد أوديب .

وعندما وصل أوديب إلى طيبة وجد أبا الهول رابضًا عند أبواب المدينة يُلقي لغزه على الناس ، فمن لا يعرف منهم حله ابتلعه في الحال . واستطاع أوديب

أن يحل اللغز وأن يخلص المدينة من أبي الهول . وكان كريون الذي تولى الحكم بعد موت لايوس قد أعلن أن عرش طيبة و يد ملكتها الأرملة مكافأة لمن ينقذ المدينة من أبي الهول ؛ وهكذا فاز أوديب بالمكافأة وأصبح زوجاً للملكة التي هي أمه يوكاستي !

والآن هيا بنا نتحسس مواضع التجديد التي أدخلها توفيق الحكيم على أسطورة أوديب ؛ لكي يحقق الحلم الذي شغله في شرخ الشباب . فلقد أنفق أعواماً أربعة من زهرة عمره يدرس بغير عجلة كل موقف وكل شخصية وكل قضية في مسرحية سوفوكليس ، يُعْنَى بتفصيلات ودقائقَ تحتاج إلى تعليل جديد ترضاه عقولنا العربية والإسلامية . و وجد الحكيم نفسه أمام تحدٍّ كبير ؛ لأن هذه المسرحية قد بلغت من العظمة والقوة حَدا لا تترك معه لمن أراد تقليدها أو معارضتها إلا النَّزْرَ القليل من حرية التصرف ، بل إنه في رأينا لَيُعَدُّ نصراً بُطوليا أيُّ تجديد مهما كان ضئيلاً ، يُدخله كاتب مثل توفيق الحكيم العربي الشرقي ، وأول من يرتاد هذا المجال . كان عليه – كما يقول – أن يجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية ، التي تأباها العقلية العربية الإسلامية، وأن يخرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان التي تخضع لها التراجيديا الإغريقية مرغمةً . وها هو ذا ألويس دي مارينياك يكتب في مقدمته للترجمة الفرنسية لمسرحية الحكيم قائلاً : « ما من شك في أن أسطورة أوديب تثير موضوع القَدَر ، القدر القاسي المحتوم ، الذي لا اختيار فيه ولا مَرَدَّ له ، يجثم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ، قاضياً عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويجتهد أوديب جهد ما يستطيع للخلاص من هذا القدر المحتوم ، فلا يستطيع إلا ارتكاب هذين المنكرين الفظيعين اللذين كتب عليه ارتكابهما .» ويضيف دي مارينياك بأن فكرة القضاء المحتوم من قِبَلِ الآلهة ، فكرة لا يمكن ورودها على البال بأي حال من الأحوال في العالم المسيحي الغربي ، ولا سيّما الكاثوليكي منه . ويظن دي ماريياك أن العالم الإسلامي لا يرفض

فكرة القدر المحتوم على أنها سخيفة باطلة ؛ ولذلك فإن توفيق الحكيم الكاتب المسلم قد أبدع على وجه الخصوص في موضع أَوْفَقَ وأَدْعَى للنجاح ، في مجال كان الإخفاق فيه نصيب عامة المؤلفين المسيحيين الغربيين من مقلدي سوفوكليس . ولكن توفيق الحكيم نفسه يرد على دي مارينياك نافياً الرأي الغربي بأن فكرة القدر مقبولة عند المسلمين ، على النحو الذي كان معروفاً عند الإغريق الأقدمين ، ويستشهد بما قاله أبو حنيفة : « إني أقول قولاً متوسطاً ، لا جبر ولا تفويض ولا تسليط . والله تعالى لا يكلف العباد بما لا يُطيقون ولا أراد منهم ما لا يعملون ولا عاقبهم بما لم يعملوا ولا سألهم عما لم يعملوا ، ولا رضيَ لهم بالخوض فيما ليس لهم به علم ، والله يعلم بما نحن فيه .»

ويقول توفيق الحكيم في « التعادلية » عن البطل المأساوي في مسرحه : « ومهما يكن من أمرِ وجود القُوَى الأخرى ، التي تؤثر في إرادته ، فإن هذا التأثير لا ينفي عنه صفة الإرادة الحرة في كثير من أوضاعها . وما دام الإنسان حرٌّ الإرادة ولو بَعْضَ الحرية ، فهو إذاً مسئول لأن المسئولية تنبع من الحرية . فالنحلة أو النملة ليست مسئولة عن عملها لأنها خلقت به ، أمّا الإنسان فلم يخلق بعمله فهو إذاً مسئول عنه .»

ويستمر الحكيم في رده على دي مارينياك فيقول : « إذا كنت قد لاحظت أني قد جردت أوديب من عظمته الأسطورية لأضفي عليه عظمة أخرى ، صادرة عن فضيلته البشرية ، فإن ذلك راجع أيضاً إلى روح الدين الإسلامي ، الذي يفاخر بأن نبيه العظيم بشر .» وبالفعل نلاحظ في أحاديث أوديب بالمسرحية ترديد نغمة إسلامية بين الحين والآخر مثل قوله مخاطباً نفسه : « عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الإله في هذا الكون ! هذا النظام المقرر للأشياء ، الدقيق كالصراط ، كل من خرج عليه وجد حُفَراً يقع فيها . صراط لك أن تسير فيه بإرادتك أو تقف ، ولكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف »

ومثل قوله كذلك : « إن السماء لا تظلم أبداً لأنها ميزان لا يعرف الخلل ولا الميل ولا الانحراف ولا الهوى ! وما نراه منها جوراً ليس إلا عَجْزَنا عن رؤية ما تَوارى في الضمائر ولَهْوَنا عن تذكُّر ما علينا من حساب ! إنها تضيف إلى الذنب الظاهر وزر الذنب الخفي !» (١٣)

فهل نجح توفيق الحكيم فعلاً في أن يجعل من أوديب الإعريقي الوثني شخصية مسلمة عربية ؟ لا نملك أن نجيب عن هذا السؤال إلا بالنفي ؛ إذ بينما يفقأ أوديب الأسطورة عند سوفوكليس عينيه بعد انتحار أمه وزوجته يوكاستي ، ويعلن أنه لا يحق لمثله أن يرى ضوء الشمس ، ولا يصح أن تقع عليه أشعتها الطاهرة ، ويقرر أن يَنفي نفسه بعيداً عن طيبة ، وبالجملة لم يعد يستشعر للحياة لوناً ولا طعماً . هذا ما يحدث في عالم وثني قديم كان فيه زيوس رب الأرباب أخاً وزوجاً لهيرا ، ولم يكن فيه الحب بكل ألوانه أمراً محرماً ، وشاع في بعض عصوره زواج الأخ بأخته كما حدث إبان الفترة البطلمية في مصر . أمّا في العالم الإسلامي العربي فيقدم توفيق الحكيم لقرائه أوديب عاشقاً متيّماً بأمه ، بل ويُصر على أن يطارحها الحب حتى بعد تأكده من حقيقة أنها أمه دماً ولحماً . ويعمّق توفيق الحكيم خطوط هذه الصورة المقيتة لبطله عن عمد ، إذ يقول : « ولكن أوديب عندي كان شديد التعلق بأسرته (وهذا ما سنتناوله وشيكاً) عميق الحب لجوكاستا (يوكاستي) ! وكانت فجيعته فيها وهو يراها على هذه الميتة البشعة أشدَّ مما احتمل !» ويُضيف قوله : « ولكن أوديب عندي لم يستطع التسليم لحظةً بأن ما حدث أقوى من حبه لجوكاستا ! ما من شيء عنده أقوى من حبه لها ، فهو قد فعل بنفسه ما فعل من أجلها وحدها !» ونلمح الإصرار نفسه من جانب توفيق الحكيم على هذه الصورة الممجوجة لبطله في وصف الخادم لحادثة فَقْء أوديب لعينيه إذ يقول : « فقد جُنَّ جنون أوديب وانحنى على جثمان جوكاستا ، يمرغ حديه

على خديها ويمسح رأسه بقدميها ، وامتدت يده كمخلب الباشق إلى صدر الثوب الملكي الذي ترتديه جوكاستا ، فانتزع مشابكه الذهبية وطعن بها عينيه طعناً عنيفاً متصلاً وهو يقول : « لن أبكيك إلا بدموع من دم ! » ومضى يخرق بالمشابك أجفانه ويمزق أهدابه ، والدماء تسيل من عينيه مدرارةً صابغةً بلونها القاتم صفحة خده ، كأنها أسطر سوداء لحكم قدر صارم !» فأوديب الذي تزوج أمه والذي يشهد انتحارها بعد معرفتها الحقيقة ، يفقأ عينيه فقط لكي يبكيها بدموع من دم !

وحتى قبل حادثة فَقْءِ أوديب لعينيه يدور حوار بين أوديب و يوكاستي ، فيكشف بجلاءٍ مدى البلادة التي أصابت أوديب الحكيم ، في لحظات المسرحية الأخيرة . يقول أوديب :

« لا تقولي ذلك يا جوكاستا ! في وسعنا أن نقوم . انهضي معي ولنضعْ أصابعنا في آذاننا ولنعش في الواقع ، في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة !»

جوكاستا : « لا أستطيع يا أوديب ! لا أستطيع البقاء معك ! إن حبك لأسرتك قد أعماك ! إنك لا ترى الناس وما هم قائلون لو استأنفنا الحياة الشاذة بعد اليوم . لم أعد أصلح للبقاء أيها العزيز ، ليس هنالك من مخرج إلا ذهابي !»

أوديب : « لن تذهبي ! سأرغمك على الحياة ، سأحرسك الليل والنهار ، لن أسمح لشيء بأن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا . سأترك المُلْك والقصر ونرحل معاً بصغارنا عن هذه البلاد .»

وبينما يوكاستي توشك على الانتحار ، يقول أوديب في نهاية هذا الحوار البارد :

« أرى في عينيك أمراً . إني خائف يا جوكاستا !»

جوكاستا : « لا تخف ، هو قليل من التعب ، دعنا الآن .»

أوديب : « أراكِ منهوكة القُوى .»

جوكاستا : « نعم .»

أوديب : « لو نمت قليلاً ، لو استغرقت في نوم طويل أيتها العزيزة .»

والذي ينام – في الواقع – هو الحدث الدرامي في المسرحية ، والذي استغرق في سُبات عميق هو قارئ توفيق الحكيم . لقد وضع المؤلف نصب عينيه ومنذ البداية هدفًا عظيماً ، لكنه لم يتخذ الطريق السليمة والمؤدية إلى هدفه ، وانشغل بمتاهات جانبية ، فوجدناه في النهاية بعيداً كل البعد عن الغاية المنشودة . لقد حطم المؤلف شخصية أوديب المأساوية التي خلقها سوفوكليس ، فترتب على ذلك هَدْمُ الوحدة الفنية للمسرحية ككل . وأراد الحكيم أن يجعل من أوديب بطلاً مسلماً عربيا وانتهى به الأمر إلى صورة أبشعَ من تلك التي عرفها العالم الوثني !

صراع مع الحقيقة

يبدو أن البطل المأساوي في مسرحية توفيق الحكيم لا يتمثل في شخصية أوديب أو يوكاستي ، وإنما كانت « الحقيقة » هي بطل الصراع الفعلي الدائر طوال أحداث المسرحية . فأوديب ويوكاستي مثل مشلينيا وبريسكا – الحفيدة في « أهل الكهف » – تحابّا وأفسد ما بينهما علمُهما بحقيقة أحدهما بالنسبة للآخر ! « إن أقوى خَصْم للإنسان دائماً هو شبح ، يطلق عليه اسم الحقيقة ». ولم تكُ حياة أوديب كلها إلا صراعاً من أجل الوصول للحقيقة ، وهو يقول : « ما هي هذه الحقيقة ؟ لو أنها كانت أسداً ضارياً حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيداً عن طريقنا . ولكنها شيء لا يوجد إلا في أذهاننا ، إنها وهم ! إنها شبح ، إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها ويدي لا تنال من كيانها . وحش

مجنح حقا ! رابض في الهواء لا نصل إليه بسلاحنا ، ويقتل سعادتنا بألغازه !». وإذا كانت الحقيقة بمثل هذه القسوة والوحشية ، فإن أوديب لا يَكِلُّ في البحث عنها ، فهذه طبيعته أو هذا قدره ، وهو دائماً يردد عبارات مثل « أهيم بالمعرفة » و « كنت محبا للبحث عن حقائق الأشياء » و « همت على وجهي باحثاً عن حقيقتي » و « ليس أحبَّ إليَّ من البحث ، وما حياتي كلها سوى بحث » . وهو على استعداد تامّ ليركب الصعب ويفعل المحال ؛ لكي يصل إلى الحقيقة « لست أخاف على نفسي من الحقيقة ولو طوحتْ بي من فوق العرش .»

ولزام علينا هنا الإشارة إلى أن قيام المأساوية في مسرحية الحكيم على هذا العنصر ، أي « البحث عن الحقيقة» ، شيء يناسب شخصية المؤلف الذي عمل يوماً ما وكيلاً للنيابة – كما سبق أن ألمحنا – ولكنه من جهة أخرى ليس بدعةً جديدة من عنديّات توفيق الحكيم ، وإنما هو عنصر موجود أصلاً في مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكاً » ، أو قل إنه على الأقل يمثل أحد التفسيرات المقترحة لشخصية أوديب سوفوكليس ، بل ولشخصيات أخرى لنفس المؤلف ، مثل ديانيرا في « بنات تراخيس » . [١٤] على أية حال فإننا سنعود لمعالجة هذا الموضوع في الباب الخامس ، وذلك في ثنايا بحثنا عن المصدر الكلاسيكي للمأساوية في مسرح توفيق الحكيم بصفة عامة .

وفي داخل إطار صراع أوديب الحكيم من أجل الحقيقة ، تدور صراعات أخرى بين إرادة الإنسان وإرادة الإله ، وبين الأكذوبة والحقيقة . ولنسمع لهذا الحوار بين ترسياس (= تيريسياس) و أوديب :

ترسياس : « دعك يا أوديب ، من الحقيقة ، لا تتحدّها .»

أوديب : « ولماذا تتحدى أنت السماء يا ترسياس ؟ أ تراك أصلب مني عوداً وأمضى عزماً وأحدّ بصراً ؟»

ترسياس : « لست أحدَّ منك بصراً يا أوديب ، فأنا لا أرى شيئاً ولا أبصر في الوجود إلا إرادتنا . لقد أردتُ فكنتُ أنا الإله ، ولقد أرغمتُ طيبة حقا على أن تقبل الملك الذي أردتُه أنا لها فكان لي ما أردتُ كما ترى .»

نعم ؛ فترسياس توفيق الحكيم لم يعد كما كان في مسرحية سوفوكليس عرّافًا مهيبًا ، أمينًا على أسرار السماء والأحياء ، يعتبر نفسه ليس فقط نِدا للملك أوديب المبصر ، بل أفضل منه مكانةً ، فالأخير لا يرى أي جرم ارتكب ولا مع من يعيش ، في حين يعرف تيريسياس الأعمى كل ذلك معرفة اليقين . وعندما يُرسل الملك في طلبه لاستشارته في أمر الطاعون المدمر ، كان ذلك بناءً على توصية من كريون والجوقة التي تمثل أهل مدينة طيبة . فهذا العراف إذاً عند سوفوكليس موضع ثقة الجميع ، حتى أوديب الملك يحترمه ويقدسه ويتضرع إليه في تواضع شديد لكي يتفوه بالحقيقة ، وعندما يرفض العراف كشف النقاب عن الأسرار ، ينقلب عليه أوديب غاضباً ومهدداً ومُهيناً ، ويبلغ جنون غضبه الذروة ؛ وعندئذٍ يُضطر العراف إلى إعلان أن أوديب نفسه هو قاتل الملك لايوس . وتخدم هذه المشاجرة العنيفة بين أوديب وتيريسياس حول الحقيقة ، تطوُّر الحدث الدرامي أيّما خدمة ؛ فبعدها كان طبيعيّا أن يرفض أوديب وأهل مدينة طيبة تصديق العراف تيريسياس . وفي هذه المشاجرة أيضاً تبدو براعة سوفوكليس الفائقة في استخدام فن « السخرية التراجيدية » أو « المفارقة المأساوية » التي اشتهر بها [١٥] ، فها هو ذا تيريسياس يعلن على الملأ، في وضح النهار وبأعلى صوته ، الحقيقةَ سافرة فلا يصدقه أحد من شخوص المسرحية المنهمكين في البحث عن هذه الحقيقة نفسها . بل كان من نتيجة إعلان تيريسياس للحقيقة أن طعنه أوديب في أهم مبررات وجوده بين البشر – وهو فن العِرافة – ويسأله لماذا لم يستطع وهو العليم بكل الأسرار الحفية أن يحل لغز أبي الهول ويخلص الناس من أهواله . وبلغ من سخرية الأحداث

أن يقف أوديب القاتل الحقيقي موقف القاضي وأمامه يَمثُل المتهمان تيريسياس وكريون .

لقد صار ترسياس عند توفيق الحكيم رجل سياسة ، ماكراً ومحتالاً ، يَحيك المؤامرات ، ويدبر الانقلابات مُستَغِلا سلطانه الدينيَّ على الناس .. ولا شك أن هذا تجديد خلاق في شخصية هذا العرّاف يخدم أغراض توفيق الحكيم ، إلا أن تورُّط أوديب في أكاذيب وأضاليل هذا العرّاف أمر يتعارض تماماً ، ليس فقط مع التراث الأسطوري لشخصية هذا الملك ، ولكن أيضاً مع العنصر الأساسي من مأساوية شخصيته ، المفطورة على البحث عن الحقيقة مهما كانت . فمثل هذا التورط إذاً يهدم هذه الشخصية تماماً ، ولا يخدم أي غرض من الأغراض الدرامية ، التي يَنشدها المؤلف نفسه . فأوديب الحكيم يعلم مقدّماً أنه ارتقى العرش لا بفضل عمل بطولي خارق ، وإنما بدسائس هذا العرّاف الأعمى ترسياس . يقول أوديب : « أنا لا أخشى الحقيقة ، بل إنني لأنتظرُ اليوم الذي أطرح فيه عن كاهلي تلك الأكذوبة الكبرى ، التي أعيش فيها منذ سبعة عشر عاماً .» وما هي هذه الأكذوبة ؟ يعترف بها أوديب قائلاً : « إني لست بطلاً ، ولم ألْقَ وحشاً له جسم أسد ، وجناح نسر ، و وجه امرأة ، يطرح ألغازاً . هذا خيالكم الساذج ، أحبَّ تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ! ولكن الذي لقيت حقا هو أسد عادي ، كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أن أقتله بهِراوتي وألقيَ جثته في البحر ، وأن أخلصكم منه ، غير أن ترسياس هذا الضريرَ البارع أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من الإله ، أن تنصّبوا ذلك البطل ملكاً عليكم ؛ لأنه يومئذٍ ما كان يريد لكم كريون ملكاً .»

ومما يُثير الدهش أن توفيق الحكيم يبدو وكأنه قد نسي أن أوديب عنده لم يلقَ أبا الهول ولا حل ألغازاً ، كمّا صرح البطل تَوا ، فنجده يُضيف على لسان أوديب : « هو (أي ترسياس) الذي أراد ذلك ودبَّره ، وهو الذي علمني حل

تلك الأحْجِيَّة عن الحيوان الذي يحبو على يدين وقدمين .» ثم يضيف : « وهو الذي أوحى قديماً إلى لايوس بقتل ابنه في المهد ، موهماً إياه بأن السماء هي التي ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه ؛ لأن ترسياس هذا الأعمى الخطر صمم بإرادةٍ من حديد أن يُقصي عن عرش طيبة وريثها الشرعي ، لقد أراد أن يكون لرجل غريب فتمَّ له الأمر الذي أراد !»

وإذا كان ترسياس يمثل السلطة الإلهية المتعفّنة ، التي استَشْرَت كالوباء في البلاد ، وجلبت عليها الدمار والفساد ، فإن أوديب الحكيم كذلك ليس إلا لعبة في يد هذه السلطة الإلهية الطاغية المضلِّلة . أمّا لماذا يخضع مثل هذا الملك لدسائس هذا العرّاف ، ولماذا يتستر على أكاذيبه ، فهذا ما يُجيبنا عنه توفيق الحكيم على لسان بطله الذي يقول : « ما من شيء يُرغمني على الصمت إلا خوفي أن أفجع زوجي وأولادي في إيمانهم ببطولتي . إنني لأتحامل على نفسي حتى لا أصيح بهم وهم يروون أمامي قصة (أبي الهول) لا تصدقوا هذا الهراء !»

فأوديب الحكيم إذاً جبان لا يقدر على مواجهة أسرته وشعبه بالحقيقة . وفي ذلك تخريب وأي تخريب لجوهر البطولة الأسطورية والمأساوية في شخصية هذا الملك ، الذي لم يعوِّضه المؤلف عن هذا التخريب بأي مقابل ، كما سنوضح بعد قليل . وأين هذا الملك القَزم من بطل سوفوكليس العملاق ، الذي يخاطب أهل مدينة طيبة دائماً كأبنائه ، ويقول عن نفسه : [١٦] « أنا أوديب ذائع المجد والصيت في كل مكان .» (بيت رقم ٨) . ويصفه الكاهن بأنه « أول الرجال » (٣٣) و « زعيم القوم » (٣٩) و « أعظم الملوك » (٤٠) و « منقذ المدينة » (٤٨) . وفي الحقيقة يتعلق به شعب طيبة لأنه يرعى مصالحهم ويعطف عليهم كما يتضح من قول أوديب : « يا أبنائي البائسين ، كم أشفق عليكم ، مع أن مصيبتي أنا (بسبب الطاعون) أضعاف أضعاف

مصائبكم ، فأنا أتألم لكم وللدولة ولنفسي !» (٥٩-٦٤) ، ويتمتع أوديب سوفوكليس ، إلى جانب المجد والشهرة وحب الشعب ، بصفات البطولة الحقّة كالجرأة التي لا يقف في طريقها شيء ، وهو كذلك يتمتع بما يمكن أن نسميه « المبادرة البطولية » ، فهو الذي يبادر بإرسال كريون لاستشارة النبوءة في أمر الطاعون . وعندما يعود كريون من دلفي ، ويَمْثُل أمام الملك ، ويسأله عما إذا كان يفضل أن يُفصح له بما جاء به من هناك أمام الناس ، أم على انفراد ، يُجيبه أوديب على الفور بأن يُعلن كل ما جاء به على الملأ . وعلى أثر معرفته بما جاء به كريون من دلفي يبادر أوديب - دون تردد - بتنفيذ ما جاءت به النبوءة ، ويقول إنه سيبدأ من البداية ليحسم الموقف ، وتنجلي الحقيقة تماماً ، ويتحدث بلغة الواثق من النجاح .

أمّا أوديب الحكيم فتتلخص مأساته في أنه يعيش أكذوبة كبيرة ، تصوره للناس بطلاً وما هو بالبطل . ولكنه بالإضافة إلى ذلك يَهيم بمعرفة الحقيقة ، وفي ذلك تناقض كبير وقع فيه الحكيم ؛ إذ كيف ينهمك أوديب في البحث عن حقيقة نفسه ، وهو العارف بأنه يعيش في أكاذيب وأضاليل قَبِلَها عن ترسياس ابتداءً وتستر عليها . على أية حال يخاطب الكاهن أوديب قائلاً : « لكنك تبحث دائماً فيما لا ينبغي البحث فيه . وتسأل دائماً أسئلة لا يجب أن تطرح ! إن وحي السماء عندك موضع فحص وتنقيب !» أي أن أوديب الحكيم قد وقع في المحظور بتحدّيه القوى الإلهية ، ومحاولته الوصول إلى ما لا ينبغي له . ويقارن الكاهن بين شخصيته وشخصية كريون ، الذي هو « رجل لا يجادِل في الحقيقة ولا يُماري في الواقع ، ولن يقول للكُهّان في معبد دلفي : ‹‹ أقيموا لي البرهان المحسوس على أن هذا الوحي هبط عليكم من الإله حقا ولم يهبط من أذهانكم ! ›› »

فكريون هذا المتزن ، يحيا حياة مستقرة هادئة ، في حين أن أوديب يشقى

لأنه يتشكك في كل شيء ، ويريد أن يلمس كل الحقائق بيديه ، يقول : « ولقد حذرني يوماً ترسياس من أن تلمس أصابعي وجهها (أي الحقيقة) وتدنو من عينها ! إنها لا تحب من يحدق إليها أكثر مما ينبغي ! نعم ، لقد دنت هذه الأصابع منها أكثر مما ينبغي حتى اقتلعت عينيَّ أنا ! لقد انتقمت هي ، فخفِّفْ عني أنت أيها الكاهن ؛ إني في حاجة إلى رثائك ورحمتك !»

تكمن البذور المأساوية لمسرحية توفيق الحكيم – كما هي الحال عند سوفوكليس – في طبيعة الحقيقة التي يبحث عنها أوديب . تقول يوكاستي لأوديب الحكيم : « لطالما حذرتك من ذلك وأشفقت عليك منها . أنت الذي قضيت خير أيامك تجري من خلفها ، من بلد إلى بلد ، لتُمسك بنقابها حتى التفتت إليك آخر الأمر ، وكشفتْ لك قليلاً عن وجهها المروِّع ، وصرخت بصوتها المدوّي ، فهدمت صرح سعادتنا وصيَّرتنا إلى ما ترى ، حُطام من أسرة لا تعرف لها وضعاً بين الأسَرِ ولا نعتاً بين البشر .» ويرد أوديب في استسلام كامل : « حقا ليتني ما عرفتها .» وهي عبارة لا يمكن تصور ورودها على لسان بطل سوفوكليس شامخ الكبرياء حتى في أحلك لحظات عمره ، ولكنها مقبولة بمنطق أوديب الحكيم ، ومُنتظَرَةٌ من شحص مثله بلغ به الأمر إلى حد إقامة عرشه على أضاليل وأكاذيب عرّافٍ أعمى منحرف .

البطولة الكاذبة

تتمثل بطولة أوديب الأسطورية – كما أسلفنا القول – في أنه حلّ لغز أبي الهول ، وهو اللغز الذي لم يستطع أحد أن يفك رموزه ، وقتل بسببه الكثيرون قبل قدوم أوديب البطل المنقذ ، مخلّص مدينة طيبة من هذا الهول . أمّا طبيعة هذا اللغز فتدور حول الحيوان الذي يمشي صباحاً على أربع ، وفي الظهيرة على اثنتين ، وفي المساء على ثلاث . ويتعجب أوديب الحكيم نفسُه كيف فات أكثرَ الناس رؤية حل مثل هذا اللغز الواضح ؛ فما هذا الحيوان سوى

الإنسان المسئول نفسه ، يحبو أيام الطفولة على يديه ورجليه ، وفي شرخ الشباب يسير على قدميه ، وعندما يبلغ من العمر عِتيًا يتخذ لنفسه عصاً يتوكأ عليها كقدم ثالثة . ولعل أبا الهول - كما تقول يوكاستي في مسرحية الحكيم - أراد أن يسخر من الإنسان الذي لا يرى ولا يعرف حقيقة نفسه . ومن المؤكد أن طبيعة هذا اللغز الأسطوري مرتبطة بفكرة « اعرف نفسك » الإغريقية الكلاسيكية المتصلة بفكرة الحكمة أو الاعتدال (= سوفروسيني " sophrosyne ") ، والتي كانت تَعني عند هوميروس معرفة الحدود بين الإنسان الفاني والإله الخالد ، وعدم تخطيها من جانب البشر . أمّا أبطال سوفوكليس وعلى رأسهم أوديب فلا شيء يحدُّ تصرفاتهم أو يقيدهم ، سوى مبادئ السلوك البطولية . فإذا كان سائر البشر يخضعون لقيود موضوعة ، ويلتزمون بحدود مرسومة ، فإن أبطال سوفوكليس يحطمون كل القيود والحدود ؛ لأنهم وحدهم الذين يتمتَّعون بفضيلة « اعرف نفسك » ، ولأن هذه الفضيلة البطولية و وعيهم بها تضع على حريتهم قيوداً أكثر صلابة ، وحدوداً أشدَّ صرامةً ، من تلك التي تفرضها الحياة الاجتماعية العادية على غيرهم من الأفراد العاديين .

وهكذا تنبع مأساوية سوفوكليس ، ليس فقط من التناقض الحَتْمي بين قوانين السلوك التي يخضع لها المجتمع البشري ، والحرية البطولية التي لا تخضع إلا لأحكام خاصة بها ، أو من عجز المجتمع البشري عن معرفة حقيقة الطبيعة البطولية فَحَسْبُ ، وإنما أيضاً لأن معرفة بطل سوفوكليس بنفسه لم تكُ كاملة قطُّ ، إنه أكثر الناس معرفة بنفسه ومع ذلك فهناك شيء ما جوهري ينقصه ، وذلك ما يفرق بينه وبين الإله ، ويعلو به في الوقت نفسه فوق مستوى الفرد العادي .

ومع أن توفيق الحكيم يهدف إلى هدم العظمة الأسطورية لأوديب ، إلا أنه

احتفظ له ببعض ملامح البطولة الإغريقية القديمة ؛ فيقدمه منقذاً للمدينة من أبي الهول بصورة أو بأخرى ، وتلك سمة أصيلة في مفهوم البطولة لدى الإغريق . ويتميز أوديب الحكيم كذلك ، مثل أبطال الإغريق ، بحدَّةٍ في الطبع وميل عام للانتقام يصل أحياناً إلى حد التهور أو الطيش ؛ وإلا لَما قتل الملك لايوس وحاشيته لمجرد أنهم زاحموه الطريق دون قصد ، أثناء عودته من دلفي. ولنسمعْ له وهو يهدد كُلا من كريون والكاهن ، يقول : « إني ما أثبتُّ لكم بَعْدُ أني خليق أن أسمَّى بطلاً ! إن قهري لوحش لن يقاس بذلك البأس الذي سأقهر به الخونة !» أمّا الكاهن فيرى في أوديب ذلك البطل المنقذ الذي يعلّق الناس عليه الآمال في إنقاذ المدينة . يقول : « افعل يا أوديب وعجِّل ! إنك لم تزل البطل الذي يفتن الناس بكشف الأسرار وحل الألغاز .» ورغم أن سلاْح أوديب البطولي في الأساطير الإغريقية القديمة لم يكن – كما سبق القول – سوى عقله وذكائه ، إلا أن توفيق الحكيم يتحدث دائماً عن « هِراوة أوديب » ؛ فبها قضى على أبي الهول الوحش المفترس (الحقيقة التي تستَّر عليها هو وترسياس) ، وبها استطاع من قَبْلُ أن يتغلّب على أتباع الملك لايوس ، وأن يقتل الملك نفسه . وكل ذلك يُظهر أوديب بطلاً مصارعًا من طراز هرقل (هيراكليس) وأخيلليس ، وهي صورة لم تكن لهذا البطل في الأساطير الإغريقية القديمة ، بل إن هذه الصورة لا تتناسب مع معطيات المسرحية ككل. فمن الواضح أن توفيق الحكيم يحاول بشتى الطرق أن يقلل من شأن بطولة أوديب الأسطورية ، سواء أ كانت ذهنية أم جسدية ، ويرسم معالم شخصيته كلعبة في يد ترسياس الضرير الجبار . وها هي ذي يوكاستي نفسها تخاطبه قائلة : « أنت لا تملك لدفعه (أي الطاعون) شيئًا !» ولا يعني هذا أن يوكاستي لا تؤمن ببطولة أوديب ، فهي في الواقع من أول المسلّمين بهذه البطولة كما يتضح من قولها : « إنه لفخر لي ولأولادنا ألا تكون (أي أوديب) إلا من صفوة الأبطال !» وتعتقد أنتيغوني اعتقاداً أعمى ببطولة أبيها ،

وتظل هكذا حتى السطور النهائية في المسرحية ، حيث تقول :

« لن أتخذ غيرك مثلاً أبداً أبداً . إنك بطل طيبة !»

أوديب : « هذه أنت يا أنتيغوني العزيزة ! ما زلت تؤمنين بأني بطل ، لا . لم أعد كذلك اليوم يا بنيَّتي ! بل إني ما كنت يوماً بطلاً قطُّ !»

أنتيغوني : « أبَتاهُ ! إنك لم تكن قطُّ بطلاً ، مثلما أنت اليوم !»

وإذا كان كل أب – كما يبدو من مسرحية الحكيم – يُعَدُّ بطلاً في نظر أبنائه ، فكيف بأوديب وهو البطل الحقيقي في نظر أهل مدينة طيبة كلهم ؟ فطيبة هنا تمثل أسرة أوديب الكبيرة ، وهي كأفراد الأسرة الصغيرة ، تؤمن ببطولته إيماناً لا حدود له . يقول شعب طيبة بعد أن فجعته وطأة الطاعون : « أوديب ، يا من أنقذت المدينة من أبي الهول ! أنقِذْها اليوم من هذا الطاعون . إن الشعب الذي نادى بك بطلاً ، وأجلسك على عرش هذا الوطن كي تَدْرَأ عنه المحن ، ليُطالبك الآن بأن تهُبَّ لنجدته وأن تنهض لمعونته !»

وهكذا يظل التساؤل قائماً حول بطولة أوديب الحكيم . وفي مناقشته لهذه النقطة ، يقول دي مارينياك بأن المؤلف يخلع عن أوديب العظمة الأسطورية ليُضفي عليه عظمة أخرى . وفي رأيه أن هذا تصرف بارع وفيه مصلحة وخدمة تامة للغرض العميق ، الذي يتوخَّاه الحكيم . فلقد نزل أوديب من قاعدته المنصوبة في الأساطير وتورط في أكذوبة شديدة الوطأة عليه . وبالجملة أصبح إنساناً مثل سائر الناس ، ولن يُصبح عظيماً إلا بمسلكه ونوع موقفه أمام الكارثة . ونحن على اتفاق تام مع دي مارينياك على أن توفيق الحكيم قد نزع عن أوديب رداء البطولة الإغريقية القديمة ، إلا أننا لا نرى أنه قد استرد لأوديب – في المجال الخُلُقي – تلك العظمة التي سلبها منه في المجال الأسطوري ؛ فمسلك أوديب الحكيم بعد أن انكشفت الحقيقة وطبيعة علاقته بأمه وإصراره على الاستمرار في هذه العلاقة الغرامية ، أمرٌ لا يتفق مع أي شريعة سماوية أو

حتى وثنية ، ولا مع أي مفهوم للبطولة أو العظمة ! [١٧]

المضمون السياسي

على أننا ينبغي أن نُبرئ ساحة أوديب الحكيم – ولو جزئيا – من الأكذوبة الكبرى التي لم يكن هو خالقها ، بل كان ضحية التورط فيها ؛ وهي أكذوبة من نسج خيال الشعب بوَحْي من ترسياس . فالشعب – كما نفهم من المسرحية – لا تُريحه أن تكون له إرادة ، وهو يومَ يراها في يده يسيء استخدامها فيعطيها لبطل من نسج أساطيره ، أو لإله مدّثّر بغمام أحلامه ! كأنما هو يضيق بحملها ولا يقوى على الاحتفاظ بها ، ويود التخلص منها وطرح عبئها . أمّا ترسياس فَرَجُلٌ أعماه الغرور ، لا يسعى حقا إلى مجد ظاهر ، غير أنه يريد أن يكون منبع الأحداث ومصدر الانقلابات ، ومحرك القوى التي تغير وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء ! ترى فيه هذا التطاول المستتر ، وتقرأ في نفسه هذا الصّلَف الخفي ! يقول مخاطباً أوديب :

« لعل الأكذوبة هي الجو الطبيعيُّ لحياتك .»

أوديب : « وحياتك أنت أيضاً ، يا ترسياس .»

ترسياس : « وحياتي أنا أيضاً ، وحياة كل بشر . لا تنسَ أنك بطل هذه المدينة ! لأن طيبة في حاجة إلى بطل ، وهي التي آمنت بأسطورة أبي الهول ، فحذارِ أن تفجع الشعب في عقيدته !»

فمن الواضح أن طابع هذه الأكذوبة والدافع إليها سياسيان ، بل إن جو المسرحية ككل مُلغّم بالمؤامرات وملبّد بالدسائس والمناورات . فالظروف في طيبة اليوم تماثل الظروف التي وفد فيها أوديب على البلاد ، وهي ظروف انقلابية ، تزلزل سواد الشعب ، وتهز قوائم العرش . وجدير بالذكر أن التراجيديا الأتيكية لم تكن تخلو من إشارات سياسية ، رغم أن موضوعاتها كانت مستقاة من

الأساطير . وفي مسرحية « أوديب ملكاً » نفسها نجد أوديب سوفوكليس يتهم كريون بالتآمر لقلب نظام الحكم ؛ طمعاً في الجلوس على العرش ، فيرد كريون على هذه التهمة بأنه يفضل ألا يكون ملكاً ، وأن يظل كما هو يلعب دوراً في الحكم ، ويؤدي أعمالاً ملكية ، دون أن يكون هو نفسه الملك (٥٨٧ – ٥٨٨) ، حيث تُحْسَبُ عليه كل حركاته وسكناته ، ويعيش للناس لا لنفسه ؛ أي يفقد حياته الخاصة الهادئة . وفي مثل هذا القول نلمح ما قد يكون رأيَ سوفوكليس في الحياة السياسية الأثينية المعاصرة له ، بل وما عُرِف عنه شخصيا من العزوف عن الشئون العامة (apragmosyne) .

تُرى هل استخدم توفيق الحكيم مسرحية « الملك أوديب » ؛ ليمارس نقداً للأوضاع السياسية إبّانَ فترة كتابة هذه المأساة ؟ هل يمكن اعتبار شخصية الملك أوديب رمزاً للملك المصري ، ألعوبةِ رجال القصر الغارقِ في الآثام حتى أذنيه ، دون أن يدري بحقيقة وضعه ؟ عندئذ قد يكون ترسياس رمزاً لأحد مستشاري الملك أو معاونيه ممن فعلوا به فعلة ترسياس الداهية ، الذي « لا يسمع في حقيقة الأمر إلا صوت إرادته ، ولا يطالع إلا سطور حسابه وتدبيره . لقد شاء وهو فخور بأن يغير مجرى الأمور ويبدّل فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء التي أخرجت من صُلب لايوس خليفة ؛ ليقيم بيده الآدمية على العرش شخصاً هو وليد رأسه وصنيعة فكره » . فإن صَدَقَ قولنا بأن توفيق الحكيم يمارس نقداً سياسيا رمزيا في هذه المسرحية ، فإننا نعتبر ذلك نجاحاً منقطع النظير لكاتب عربي ، يستخدم أساطير التراث الإغريقي لتصوير الأوضاع المصرية المعاصرة له ، ويكون توفيق الحكيم قد خطا بذلك الخطوة الأولى في سبيل تحقيق التزاوج المنشود بين المسرح الإغريقي وقضايا حاضرنا المصري ، وهو الاتجاه الذي يبلغ الذروة في مسرحية « الطعام لكل فم » كما سنرى في الباب الخامس .

وإن لم يكن توفيق الحكيم ناقداً سياسيا في هذه المسرحية ، فَلِمَ كل هذا الانتقاد المرير لسذاجة الشعب « الذي ارتضى أن ينصّب ملكًا عليه رجلاً لا بطولة فيه ، لم يحل اللغز ، ولم ينقذ المدينة ، وإنما كان كل ذلك أضاليل؟!» ويخاطب أوديب هذا الشعب قائلاً : « أنت في سذاجتك أيها الشعب ، لا ترى ما يُنْسَج في الظلام !» ويؤكد الكاهن كذلك سذاجة هذا الشعب « الذي يطعم بالخيال لا بالحقائق ، لقد نسي الطاعون الذي يفتك به ، ونسي أنك (أي أوديب) لم تجد علاجاً لإنقاذه ، ونسي وحي السماء الذي كان ينتظر مجيئَهُ ، ولم يذكر إلا شوقه إلى رؤية أم تزعم له أنك رافع عنها الستار .» ويقول الكاهن في سياق آخر : « ما أجْمَدَ تفكيرَك أيها الشعب ! وما أبطأ يدَك في وضع تمثال مكان تمثال !»

ولكن نجاح توفيق الحكيم في تحميل أسطورة أوديب مضموناً سياسيا عصريا كان على حساب درامية العمل ودفء الحوار ، الذي انقلب إلى مناقشات سياسية واتهامات جدلية ، وتصارُع بين أفكار وأفكار ، بل ويُسقط الكاتب أحيانًا تفسيره العقلاني للأسطورة على الحوار بطريقة مباشرة مما يُفسده . ولنسمعْ لأوديب إذ يقول وكأنه يفسر العمل للقراء : « يا له من مصير ! إني بطل لأني قتلت وحشاً ، زَعَموا أن له أجنحة ! وإني مجرم لأني قتلت رجلاً أثبتوا أنه أبي الذي جئت من صلبه ! وما أنا بالبطل ولا بالمجرم ، ولكني فرد من الأفراد ألقت عليه الناس أوهامها ، وألقت عليه السماء أقدارها ، فهل ينبغي أن أختنق تحت وَقْر هذه الأرْدِيَة التي ألقيت عليّ ؟!»

الحياة الأسرية

ويستغل توفيق الحكيم عنصراً آخر في أسطورة أوديب ؛ ألا وهو حياة الملك العائلية ، مما يُعَدُّ إضافة جديدة من جانب المؤلف الذي يقول : « ولكني رأيت جو الأسرة في حياة أوديب أمراً لا ينبغي إغفاله ؛ لأن على محوره تدور الفكرة،

التي من أجلها تخيرت هذه المأساة بالذات .» فمنذ السطور الأولى في المسرحية نجد أوديب يروي لأبنائه وزوجته مراراً حكايته مع أبي الهول ، وذلك بناءً على طلبهم المتكرر . وينقلنا المنظر الأول إلى الحياة العائلية داخل القصر الملكي ، وهو منظر ليس موجوداً في مسرحية سوفوكليس ، التي تبدأ بتجمهر الشعب في ساحة القصر ، ضارعاً إلى الملك البطل أن ينقذهم من الطاعون . فالأسرة عند الحكيم إذاً مقدَّمة على الشعب ، ولو أن الأخير من وجهة نظر أخرى يُعْتَبَرُ أسرة الملك الكبيرة . وأنست السعادة الأسرية التي وجد أوديب نفسه فيها منذ اعتلى عرش طيبة ، أنسته ما كان قد خرج له وما كان يبحث عنه . وبعبارة أخرى فإن الجو العائلي هو الشيء الوحيد الذي استطاع أن يغير من طبيعة أوديب ، وهيامه بالبحث عن الحقيقة أينما كانت . وهو يؤكد أن ما من شيء يُخيفه حقا إلا أن يرى خطراً يدنو من زوجته يوكاستي ومن أولادهما ! وفي لحظاته الأخيرة يَجْبُن ولا يُقْدِم على الموت ، ويختار النفي لأنه يحب أهله ! وعند اكتشاف حقيقة الأوضاع المُخزية في أسرته يحاول تهدئة روع يوكاستي ، قائلاً : « كياننا الواحد ، أسرتنا المتحدة ، قلوبنا المتحدة ، نفوسنا التي تغمرها المودة وتدعمها الرحمة ، مَنْ في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان ؟ وأي قوة في إمكانها أن تدكَّ هذا البرج المُشَيَّد من حب وعطف وحنان ؟!» . وعندما يتقرر ذهابه إلى المنفى لا يجد ما يطلبه من كريون سوى أن يُوصيه خيراً بأولاده ، ويُلحُّ في هذا المطلب إلحاحاً كثيراً .

وبلغ من تركيز توفيق الحكيم على هذا العنصر في شخصية أوديب حَدّا يجعله يضع على لسان البطل كلاماً مُزْرِياً . فعندما تتحيَّر الملكة كيف تنادي أوديب بعد اكتشاف حقيقته ، أ تناديه ابناً أم زوجاً ؟ يرد الأخير قائلاً: « ناديني بأي وصف شئتِ ! فأنت جوكاستا التي أحبها ولن يغير شيء ما بقلبي ، فلأكن زوجك وابنك ، فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود ! ولتكن أنتيغوني وأخواتها أولادي وأشقاء ، فما

يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير في نفسي ما أكنُّه لهم من الحنان والحب ! أعترف بذلك ، يا جوكاستا ، إني تلقيت الضربة وكدت بها أنوء ، ولكنها ما استطاعت قطُّ أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة . فأنت هي جوكاستا دائماً ، ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئاً ، وهو أنك عندي دائماً جوكاستا .»

فإذا قارنّا ذلك بتصوير سوفوكليس لوقع الكارثة على نفوس أبطال مسرحيته؛ لأدركنا مدى الفارق بين كاتب مسرحي يكتب للتمثيل ، ويضع في حسابه انطباعات الجماهير وأحاسيسهم ، وكاتب آخر عكف في برجه العاجي يدرس ويفلسف الأسطورة ، ويستحرج منها تفسيرات ذهنية وأفكاراً تأملية أبْعد ما تكون ملاءمةً للعرض المسرحي الحي . فعندما بدأت تتكشف حقيقة الموقف عارية أمام أبطال سوفوكليس وجدنا يوكاستي – على سبيل المثال – تنسحب من المسرح دون أن تنبس ببنت شفة ، ولسان حالها يصرخ مُوَلوِلاً من هول الفاجعة (١٠٧١ – ١٠٧٥) ، وتسمع أصداء « صمتها الدرامي » في نفوس المشاهدين الذين يتابعونها ، وهي تتحامل على نفسها خطوة خطوة إلى داخل القصر ، وقد أظهر سوفوكليس مهارة فائقة في رسم هذه الأدوار الصامتة ، فنجد ديانيرا على سبيل المثال في مسرحية « بنات تراخيس » تنسحب أيضاً في صمت مُطْبِق في طريقها إلى رحلةٍ أخيرة لا عودة منها ، بعد أن علمت بموت هرقل (هيراكليس) زوجها ، وهكذا فعلت يوريديكي بعد علمها بموت ابنها هايمون وخطيبته أنتيغوني ، في المسرحية التي تحمل اسم الأخيرة .

وتؤمن أنتيغوني عند الحكيم بأبيها أوديب أكثر من إيمانها بنفسها ، إنها تعتقد أن مصيرها معلق بمصيره ، ولا ترجو من الدنيا شيئاً سوى أن تعيش في معبد بطولته ، وأن ترى الدنيا كما يراها هو ، وأن تكون لها عيناه تُبصر بهما ما في الحياة من أحْجِيّات وأسرار وألغاز ! فهي بهذا الالتصاق الوثيق والإعجاب الشديد تكتِّل في قلبها كل حب أفراد الأسرة لأبيها ، وهي تؤكد بذلك

إيمانهم جميعًا ببطولته ، وهي إلى جانب ذلك بشبابها النضر وبساطتها في فهم أمور الحياة ، تُعتَبر النقيض الذي يُظهر ملامح شخصية أوديب واضحة جلية ، بفعل المقارنة . فهو يقول عنها : « أنا أتمنى أن تكون لي عيناها ، تُبصران لي ما في النفس من طمأنينة ، وما في القلب من صدق ، وما في الوجود من صفاء ! » فهي بهذا تُعتبر شخصية مكمِّلة لشخصية أوديب ، أو هي الشطر الثاني منها ، حتى إنها لا ترى مكانًا لها في الحياة إلا بالقرب منه .

والجدير بالذكر أن سوفوكليس جعل أوديب – في نهاية مسرحيته – يطلب من كريون استدعاء أبنائه ؛ ليعانقهم العناق الأخير قبل الرحيل إلى المنفى . وهو بلا شك منظر قَصَدَ به عملاق التراجيديا الإغريقية أن يَزيد من هول الكارثة و وقعها على نفوس المشاهدين ، الذين يرون هؤلاء الأبناء وهم يعانون أسوأ ما يمكن أن يتصوره إنسان ، دون أن يرتكبوا إثمًا . ولكن سوفوكليس لم يشرك أحدًا من هؤلاء الأبناء في الحوار ، ولم يرسم لهم أي دور درامي سوى مجرد الظهور على المسرح . أمَّا في مسرحية الحكيم فنجد أنتيغوني تقوم بدور نشيط في الأحداث ، وتظل ماثلة في ذاكرتنا من بداية المسرحية حتى نهايتها ، فهي التي ستصحب الملك أوديب بعد نفيه من طيبة . وربما أخذ الحكيم دور أنتيغوني هذا من مسرحية سوفوكليس الثانية عن أوديب وهي « أوديب في كولونوس » ، والتي لا شك قرأها فيما قرأ من الأدب الإغريقي .

ظروف مقتل الملك لايوس

تبدأ أحداث مسرحية توفيق الحكيم بعد سبعةَ عشرَ عامًا (أو عشرين) من مقتل ملك طيبة لايوس . ولقد أورد الحكيم هذه الأرقام واضعًا في حساباته سن أبناء أوديب من يوكاستي ، ولا سيَّما أنتيغوني التي أظهرها في نشاط وفاعلية سن النضوج . أمّا سوفوكليس فلم يحدد رقمًا ، وذلك في إطار الجو الغامض الذي يلف الأحداث ، ولا سيَّما حادث مقتل الملك لايوس ، الذي

يذكر اسمه لأول مرة في مسرحية الحكيم على لسان كريون ، وهو يقول مخاطباً أوديب :

« قبل أن تأتي إلينا كان عليها ملك يُسمَّى لايوس .»

أوديب : « أعرف اسمه ولم أره قطُّ .»

كريون : « هذا الملك مات مقتولاً .»

أوديب : « مقتولاً ؟!»

ويتفق معي القراء – دون شك – على أنه من غير المعقول أن يظل أوديب حتى الآن جاهلاً بظروف وكيفية قتل لايوس . أوديب الذي يَهيم بالبحث عن حقائق الأشياء يبدو هكذا وكأنه حتى هذه اللحظة لا يعرف أقلَّ القليل عن لايوس ، مما دفع يوكاستي الآن فقط أن تصفه قائلة : « كان رجلاً فارعاً ! فضيَّ الشعر أجعده ! أمَّا وجهه ففيه منك بعض شبه !» ويتمادى توفيق الحكيم فيجعل أوديب يقول : « ما كان يخطر لي على بال أن قوائم عرشي غائصة في دماء الملك » . بل إنه يقدم الجوقة (أي الشعب) على أنها أيضاً تجهل ملابسات مقتل لايوس ؛ فتصرخ في دهشة : « ملكنا لايوس مات مقتولاً ؟!» وكأن ملك البلاد لايوس قد قُتِل دون أن يعرف أحد من طيبة ، وارتقى العرش ملك جديد هو أوديب ، وظل الناس وملكهم الجديد على جهلهم بظروف نهاية ملكهم الأول ! ولكن توفيق الحكيم يعود فيناقض نفسه لأنه يُجري هذا الحوار :

أوديب : « وفي أي عهد وقع ذلك ؟»

جوكاستا : « كل الناس يعرفون أن ذلك حدث قبل جلوسك على العرش بزمن قليل !»

وهناك غموض مقصود حول شخصية قاتل الملك لايوس ، فيوكاستي تقول متفقة مع رواية كريون : « إن جماعة من « اللصوص » أو « قطاع الطرق »

هم الذين هجموا على موكب الملك ، فقتلوه هو وحاشيته ، ولم ينجُ منهم سوى أحد الحراس فرَّ هارباً .»

وأن يقع توفيق الحكيم في شيء من التناقض أو الارتباك عند معالجته هذه المسألة أمرٌ طبيعي ومنتظر ؛ لأن هذا ما حدث حتى في مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكاً » ، فهناك أيضاً يظل أوديب طوال تلك الأعوام دون أن يعرف شيئاً عن ظروف مقتل سَلَفِهِ الملك لايوس ، ولا يحاول حتى مساءلةَ زوجته الحالية عن زوجها السابق ، ولا يبذل أيَّ جهد في سبيل التحقق من ملابسات هذه الحادثة ، وهو الذي قطع السنين الطوال وآلاف الأميال من كورنثة إلى دلفي ، ثم إلى طيبة باحثاً عن « الحقيقة » . نعم إن كريون يقول إن « تحقيقاً » قد جرى حول حادثة قتل لايوس ، ولكنه لم يُفض إلى التعرف على « القَتَلة » . ولكننا نتساءل مع أوديب : « لماذا عندئذ لم يعلن العراف تيريسياس (العليم بكل الأسرار) حقيقة الأمر ؟ ولِمَ لمْ يحلَّ لغز أبي الهول ؟» (٣٩٠ وما يليه) .

يبدو أن أوديب سوفوكليس أيضاً قد نسي كل شيء عن هذه الحادثة أو تجاهلها ، ولم يحركه إلا وصف يوكاستي لمقتل لايوس قربَ نهاية المسرحية ، فهي عندما تتحدث عن « مفترق الطرق الثلاثي » (٧١٥ وما يليه) في فوكيس ، حيث يلتقي الطريق من دلفي مع الطريق الآخر من دوليس ، وعندما تخبره – وكأنه يجهل – أن ذلك حدث قبيل قدوم أوديب على طيبة . كل ذلك يغذي الآن جذوة الشك في قلب البطل ، ويوقظ عاطفته المشبوبة نحو معرفة الحقيقة .

ولقد اغتفر أرسطو هذا العنصر « غير المعقول » (alogon أو atopon) [١٨] في « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ما دام يقع خارج الحدث الدرامي للمسرحية ذاتها .

ومن المقطوع به أن توفيق الحكيم كان واعياً لهذا « المَزْلَق » من خلال قراءته للدراسات النقدية حول مسرحية سوفوكليس ؛ ولذلك يحاول تقديم تعليل مباشر في ثنايا الحوار التالي :

أوديب : « هناك شيء أخفيته عنك يا جوكاستا ، كما أخفيت أنت عني خبر هذه الظروف التي مات فيها لايوس .»

جوكاستا : « إني لم أخفِ عنك شيئاً . تلك تفصيلات ما كانت تخطر على البال إلا أن يدعونا إلى ذكرها داعٍ ، أو يدفعنا إلى تقليبها دافعٌ ، وما هي بَعْدُ بالموضوع الذي يجمل بي أن أحادثك فيه بلا ضرورة !»

أوديب : « أنا أيضاً ما تعمدت إخفاء شيء ! ولكنها حادثة عَبَرَتْ ما علَّقْتُ عليها أهمية في حينها ، وما ألقيتُ إليها بالاً ؛ لأني ما عرفت شخص مَنْ قابلتُ .»

ويخالف توفيق الحكيم رواية سوفوكليس لظروف مقتل لايوس ، عندما يجعل كريون يعود من دلفي حاملاً اسم القاتل ، أي أوديب ، مع أن المؤلف كما يبدو من مسرحية « بغماليون » بل ومسرحية « الملك أوديب » نفسها ، يعرف أن نبوءة دلفي لا تُدلي هكذا بمعلوماتها مباشرة ، فهي لا تقول الحقيقة أبداً وإنما تشير إليها فقط (قارن ما ورد في الباب الأول) . وهو يقول على لسان يوكاستي ما معناه أن وحي السماء أرفع مكاناً من أن يدركه البشر في كل حين ! وقلما استطاع بشر أن يُحسن فهم الوحي الإلهي ، فلن يكون إذاً لمخلوق سلطانٌ كامل على الغيب ، ولا قدرةٌ كاملة على التنبؤ ؛ لأن لغة السماء لا يفهمها كل إنسان . والنبوءة التي جاء بها كريون عند سوفوكليس تتحدث فقط عن تطهير المدينة من دنسٍ حلَّ بها ، بسبب قتل لايوس (٩٥ ـ ٩٨) . وبعد مجيئه من دلفي يتحدث كريون عن « القَتَلة » ، ويذهب في القول إلى أنها « مجموعة من اللصوص هم الذين هجموا عليه

وضربوه ضربةَ رجل واحد » (١٢٢ – ١٢٣) ، كما كان الحارس الذي نجا من الحادثة قد أعلن . بل يتضح من حوار بين أوديب والجوقة أن نبوءة دلفي لم تُفصح صراحة عن شخصية القاتل ؛ لأن أحداً لا يمكن أن يُرغم إلهاً على التحدث ما لم يشأ ذلك . وفي هذا السياق ما زالت الجوقة تتحدث عن « مسافرين قتلوا الملك » كما نقلت الإشاعات آنذاك (٢٩٠ – ٢٩٣) .

على أية حال فقد تحدث الراعي في نهاية مسرحية الحكيم عن شخصية القاتل ، قائلاً بأنه كان رجلاً فرداً وفتيا قويا جَلْداً ، وليس جماعةً كما كان يأمل أوديب ويظن الآخرون . ويقول أوديب مخاطباً الراعي : « ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخبر ! منك أنت ولا ريب عرف كهّان المعبد ! فما من سر يدفن في الصدر سبعةَ عشرَ عاماً دون أن تنتشر له في الهواء رائحة ! أنت إذاً مصدر الوحي في دلفي ! حذارِ أن تكون مفترياً عليّ بالزور أو موحياً بإفْك !» وهنا نجد توفيق الحكيم يصور الفعل البشري مصدراً للفعل الإلهي ؛ فما النبوءات إلا نوع من الإشاعات خرجت أولاً من فم أحد البشر فالتقطها كهّان معبد دلفي ، وصاغوها نبوءة يؤمن بها عامة الناس .

نهاية تعادلية

وهكذا تلتحم إرادة البشر مع إرادة الآلهة في نهاية المسرحية ، بعد أن دام صراعهما منذ بداية الأحداث ؛ فأوديب في بداية المسرحية يتحدى الآلهة ويقول : « لا ينبغي أن أعتمد إلا على يدي هذه ! يدي هذه التي تعرف كيف تبطش بكل من يتعرض لي ولكم بسوء ! وحشاً كان أو بشراً أو إلهاً !» ولكنا نجده في نهاية المأساة يقول : « إن الإنسان هو الإنسان لا بد له من أن يعمل ، ويريد ويسير بما تدفعه إليه ملكاته وخيلاؤه دون أن تتبين لبصيرته القاصرة إرادتُه من إرادة الإله !»

ويشير توفيق الحكيم إشارة طفيفة إلى تأليه أوديب ، وذلك عندما يدور

الحوار التالي بين هذا الملك وترسياس الذي يقول :

« إليكَ عني أيها الغلام ! أرى الآن طريقي ، لقد لطمني الإله على عيني فأبصرت .»

أوديب : « ترسياس ! أصْغِ إليَّ !»

ترسياس : « من هذا الذي يناديني ؟ أ بشر أم إله ؟»

ولا ندري عما إذا كان توفيق الحكيم يُشير بذلك إلى حقيقة تأليه أوديب في مسرحية سوفوكليس « أوديب في كولونوس » ، أو يرمز إلى ما يسود أوربا من الاعتقاد بأنه لا إله في الوجود غير الإنسان نفسه . ولكن هذا الإله الجديد « الذي لجَّ في البحث وحَذَقَ حلَّ اللغز ، يَعْمَى عن شأنه ، فلا يرى أي امرأة في فراشه ، ولا أي ولد أنجب ، ولا أي رجل قتل ! هذا الإنسان الذي قبض على أكثر مما ينبغي له من سر ، قد أفلت منه أصغر ما يلتصق بشخص الإنسان من أمر ، لقد تطاول حتى هاجم أبا الهول ينتزع سره ، وتضاءل حتى خَفي عليه ما في بيته ، ما أتعس هذا الإنسان ! الذي جعل ينقِّب في الأعماق فما انبثق له غير نبع شقائه !»

على أننا لن نفهم نهاية مسرحية توفيق الحكيم ما لم نضع في الاعتبار أفكاره التعادلية ، حيث يقول في كتابه عنها : « ظهرت عندي قوة المجتمع في مسرحية « الملك أوديب » فهو عندما قيل له إنه متزوج بأمه لم يتصور ذلك؛ لأنه لم يرها إلا امرأة في تمام نضجها ، فأراد أن يصمد كما أراد مشلينيا أن يصمد (في أهل الكهف ، كما سنرى في الباب الخامس) وأن يتحدى وأن يُبقي على أسرته ، ولكن جوكاستا – شأنها شأن بريسكا – لم تستطع تحمُّل هذا الخاطر . إن قوانين المجتمع المتأصلة في أعماق كيانها قد حكمت عليها بالفناء فشنقت نفسها .» ويقول كذلك في الكتاب نفسه : « أنا لم أبرز قطٌّ أشخاصاً ينتمون إلى الخير مطلقاً أو إلى الشر مطلقاً ؛ فالإنسان عندي قيمة ثابتة

تلحق به أحوال متغيرة من الخير والشر والصحة والمرض (والعجز والقدرة) ، وإن من يأتي عملاً يضر الغير يستطيع أن يأتي عملاً ينفع الغير ، وهو لذلك ليس خيِّراً ولا شريراً ولا صحيحاً ولا مريضاً (ولا قادراً ولا عاجزاً) في أحواله العادية . إنما هو موضع تتعادل فيه وتتوازن هذه الحالات المختلفة المتغيرة ؛ فهو يكون في حالة مرض ولكنه يعمل للشفاء أي للاقتراب من حالة الصحة . ذلك أن الإنسان باعتباره قطعةً من عالمه المتحرك ، ما يكاد يقع في حالة حتى يبدأ التحرك نحو الحالة المقابلة أو المعادلة .»

ومع أن أبطال توفيق الحكيم وعلى رأسهم أوديب يستسلمون في النهاية لمصيرهم ، ويعترفون بضعفهم ، إلا أن هذا لا يقلّل من عظمتهم . يقول المؤلف في كتاب « التعادلية » أيضاً : « الإنسان عندي عاجز حقّاً أمام مصيره في النهاية . هذا المصير الذي تدفعه إليه قوانين ونواميس يحاول دائماً أن يتخطاها أو يحطمها ؛ فمشلينيا يحاول فيمكث ويكافح ليُقنع بريسكا بتجاهُل عقبة الزمن . وشهريار (في « شهر زاد ») يُحاول تحدِّي النواميس بمحاولة تحطيم بشريته . وأوديب أراد تحدِّي المجتمع والبقاء مع أمه زوجاً . وبغماليون أراد تحدِّي الآلهة وتحطيم التمثال الذي أفسدوا فنه بما نفخوه هم فيه من روحهم . جميع هؤلاء الأشخاص لم يستسلموا لمصيرهم إلا بعد التحدي والنضال والكفاح ، ولقد أرْغِموا إرغامًا على التسليم في آخر الأمر ؛ لأن القُوى المسيطرة ليست من صنع البشر . ولكن يبقى الكفاح – ولو ضد المستحيل – وهو وحده واجب البشرية .»

ويقول توفيق الحكيم في الكتاب نفسه وكأنه يخاطب أوديب المغلوب على أمره ، والذي سقط من علياء مجده مَهيضَ الجناح : « لا يوجد إنسان ضعيف ولكن يوجد إنسان يجهل في نفسه موطن القوة المعوِّضة . قُمْ وقاوِمْ ! وابحث عنها وكافح لإظهارها وتنميتها لتعادل بها عجزك وضعفك . يوم تنهض

الإنسانية كلها تفعل ذلك ؛ كم من مناجِمَ للقدرة ستتفجر لتعوض عن مآسي العجز البشري !»

ولكن توفيق الحكيم – كما سبق أن ذكرنا – لم يُفلح في خلق المعادل التعويضي أو التعويض التعادلي ، لما وقع فيه أوديب من آثام وآلام ، فليس من المعقول أن نقبل إبقاءه على أمه زوجاً بعد علمه بأنها أمه فعلاً ، كعمل يعادل العجز والضعف ويعوض عن المأساة ! ولكن حتى المؤلفين المصريين [١٩] الذين استفادوا من تجربة توفيق الحكيم الرائدة ؛ فحاولوا أن يخلقوا لأوديب قضية وطنية يستغرق فيها ويحقق بها نجاحاً يعوِّض به فشله السابق ، لم ينجحوا تماماً في تحقيق هدفهم ؛ ذلك أن خطيئة أوديب – وإن وقع فيها دون أن يدري – ومأساته أكبرُ من أي تعويض .

الباب الثالث

براكسا
أو الكوميديا السياسية بين عصرين

« لا يمكن معرفة معدن الروح والعقل والفكر لدى
أي رجل قبل أن يمر باختبار السلطة والحكم »

سوفوكليس (« أنتيغوني » ١٧٥-١٧٧)

« إلى أريستوفان (= أريستوفانيس) رب الكوميديا الإغريقية أقدِّم ذنبي وأطلب الغفران .» هكذا يقول توفيق الحكيم في إهدائه « براكسا أو مشكلة الحكم » إلى الشاعر الذي يعارضه بهذا العمل . وهو في مقدمته يلتمس العذر في القصور « فمن ذا يقيس قامته بقامة أريستوفان ؟!» إلا أن توفيق الحكيم نفسه يكاد يصرخ مُسْتَنْهِضاً الدارسين للتوفُّر على أبحاث نقدية مقارنة ، فهو القائل أيضاً في المقدمة : « على أني أحب لكل قارئ مُدَقِّق أو ناقد مُحَقِّق أن يراجع الأصل الذي كتبه أريستوفان ، قبل أن يطالع هذا الكتاب ؛ فإن هذه المراجعة ستُظهره على كثير من خصائص الأساليب . ذلك أن مجرد الاشتراك مع أريستوفان في قصة واحدة قد كشف لعيني ما لم تكشفه تجارب خمسَ عشرةَ قصة تمثيلية كتبتها ، وعلَّمني ما لم أعلم من أسرار هذا الفن العسير ، وأطلعني على صفات وعيوب لم يكن إدراكها من اليسير ›› . ولعل دراستنا

النقدية المقارنة التي نقوم بها تأتي بمثابة إجابة عملية لتلك الدعوة الرائدة من جانب أديبنا العظيم توفيق الحكيم .

وليس أمراً غريباً أن يؤلف الحكيم - ذو الثقافة الفرنسية الواسعة - مسرحية يعارض بها أريستوفانيس شاعر الكوميديا الإغريقي الأشهر ؛ إذ كان الأخير صاحب الحظوة لدى شعراء أوربا المحدثين ، ولا سيَّماً أدباء وفناني فرنسا ، الذين قرأوه وأعجبوا به واستلهموه في الكثير من أعمالهم . وجدير بالذكر كذلك أن مسرحيات أريستوفانيس ولا سيِّما « برلمان النساء » و « ليسيستراتي » قد احتلت المكانة الأولى ، وحققت النجاح الأوفى في مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى بأثينا وإبيداوروس ببلاد اليونان الحديثة [1] مما كان له صدًى واسع في أنحاء أوربا ، وزاد من شهرة الشاعر وشعبيته .

ومن الأفضل أن نبدأ بالتعرف على خصائص الكوميديا الإغريقية ، ثم نحاول الإلمام بملامح فن أريستوفانيس ، مفصِّلين القول في مسرحيته « برلمان النساء » ، وهي الأصل الذي أخذ عنه توفيق الحكيم ، وعندئذ سنتمكن من إقامة دراستنا المقارنة بين المؤلفَيْنِ على أسس سليمة ، وهي مقارنة لا تهدف إلى المفاضلة بينهما ، وإنما إلى كشف بعض الجوانب في شكل ومضمون العملين المسرحيين ، والتي ربما ما كانت لتظهرَ إلا بمثل هذه المقارنة .

الكوميديا الأتيكية القديمة ... مِرْآة عصرها

لم يحدد التقسيم السكندري إلى كوميديا أتيكية « قديمة » وكوميديا « وسطى » و « حديثة » سنةً معينة تفصل بيس كل فترة وأخرى ، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذي طرأ على شكل ومضمون الكوميديات . إلا أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع في الفترة بين عامي (٤٠٤ و ٣٣٨ أو ٣٣٦ أو ٣٢١ ق. م) وتحدَّد فترة الكوميديا القديمة بالفترة

الواقعة بين بداية القرن الخامس وأوائل الرابع ق.م . وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التأريخ الأدبي بصفة عامة ؛ إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة .

وتتميز الكوميديا الوسطى بانحسار دور الجوقة واختفاء البراباسيس ، وهذا ما سنعود إليه في حينه ، وبدلاً من أن تساهم أغاني الجوقة في تطوير الحدث الدرامي – كما كان يحدث في الكوميديا القديمة التي سنتحدث عنها بالتفصيل وشيكاً – أصبحت هذه الأغاني في الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل (embolima) بين المناظر . وبلغ الأمر إلى الحد الذي جعل المتأخرين يكتفون بوضع كلمة الجوقة (Choros) مكان هذه الأغاني ، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التي تروق لهم . ويضاف إلى هذه التغييرات الشكلية تغييرات أخرى في المضمون ، إذ إن التلميح (hyponoia) حل محل النقد الصريح والهجوم بالاسم ، وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية . وتعدُّ الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وانتقال إلى الكوميديا الحديثة ، التي تنتمي إلى الربع الأخير من القرن الرابع ق.م . وهي تُصور حياة المجتمع الهيلليني المختلف تماماً عن مجتمع « البوليس » (Polis) ؛ أي « المدينة – الدولة » إبانَ العصور الكلاسيكية ؛ إذ فُقِدَ فيه جزء كبير من استقلال الفرد الذي افتقد نفسه وذاب في خضم الحياة الجديدة بأخطارها الجسيمة ومخاوفها الكثيرة . واستغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جُلَّ اهتمام الناس ، وأصبحت الكوميديا الحديثة تأخذ موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد ، وهي بذلك لا تختلف كثيراً عن مسرحيات شاعر محدث مثل موليير (١٦٢٢ – ١٦٧٣) . ولا يقوم بدور البطولة فيها أشخاص ، وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة في مواجهة العم المفرط في اللين والتدليل ، ومثل العبد الساذج في مقابل زميله الماكر ،

والعاهرة النزيهة وتلك الجشعة وهَلُمَّ جرّا . وأشهر شعراء الكوميديا الحديثة مناندروس (٣٤٢ أو ٣٤١ - ٢٩٣ أو ٢٨٩ ق . م)[٢] وفيليمون (٣٦٨ أو ٣٦٠ - ٢٦٧ أو ٢٦٣ ق. م) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات في أوائل القرن الثالث ق. م) .

ولنعد الآن إلى الكوميديا القديمة ، مُحاولين أن نركز الانتباه على أهم خصائص الفترة التي ظهرت فيها ؛ فمع بداية الكوميديا القديمة مات أيسخولوس (٤٥٦ أو ٤٥٥ ق. م) خالق التراجيديا ، وكان سوفوكليس قد فاز في بعض المباريات المسرحية بالجائزة الأولى ، ولكن روائعه لم تكن قد خرجت للوجود بَعْدُ ، وفي عام ٤٥٥ ق. م ، كان يوريبيديس قد عرض أول أعماله التراجيدية . ولقد مات كل من يوريبيديس وسوفوكليس حوالى عام ٤٠٦ ق. م ، ولم يعش الفن التراجيدي بعدهما إلا في صورة هزيلة . وبعد عام ٤٥٠ ق. م ، وصل كل من بروتاغوراس (٤٨٥-٤١٥ ق. م تقريباً) وأناكساغوراس (٥٠٠ - ٤٢٨ ق . م تقريباً) إلى أثينا ، وبوصولهما دخلت الفلسفة إلى المدينة . وفي ذلك الوقت أيضاً تكونت دائرة بريكليس الأدبية ، وشق السوفسطائيون طريقاً فكريا وعقائديا ولغويا جديداً . خلاصة القول إن أثينا كانت تعيش تجربة فكرية جديدة هي بمثابة « عصر التنوير » ، وبلغت ذروتها بظهور سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق. م) . وكان هيرودوتوس (٤٨٠ - ٤٢٥ ق. م تقريباً) الذي انشغل حوالى عام ٤٥٠ ق. م ، في بعض الرحلات وكتابة بعض التواريخ الأسطورية (Logoi) ، قد تأثر بالروح الجديدة . أما ثوكيديديس (وُلد فيما بين ٤٦٠ و ٤٥٥ ق. م) المؤرخ الذي تشربت كتاباته بهذه الروح ، فقد مات حوالى عام ٣٩٩ ق. م ، وهو العام الذي أعدم فيه سقراط صاحب الحركة الفكرية ، التي تعتبر في حد ذاتها نقطة تحوُّل في تطور الحضارة البشرية ككل .

وهكذا ففي عشرات السنين التي كانت فيها أثينا تصارع من أجل حماية إمبراطوريتها ، وبالتالي من أجل وجودها ذاته ، أمام الأخطار الخارجية ، كانت أيضاً تمر بمرحلة تدهور التراجيديا الأتيكية ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تشهد مولد الفلسفة الأثينية ، وعملية بناء البارثينون والإريخثيون . نعم فالكوميديا القديمة تبدأ بنهاية الحروب الفارسية المجيدة ، ونَقْل خزانة حلف ديلوس من هذه الجزيرة إلى أثينا ، حين استتبّ السلم وتعاظمت قوة وسطوة أثينا إبّانَ حكم بريكليس (عاش ما بين ٤٩٥ و ٤٢٩ ق. م تقريباً ، وحكم منذ ٤٦٠) وعصره الذهبي . وبعد ذلك جاءت الحروب البلوبونيسيّة (٤٣١ – ٤٠٤ ق. م) بنتيجتها المؤلمة ؛ وهي أفول نجم أثينا السياسي إثرَ هزيمتها العسكرية . ثم يأتي الصراع المميز للقرن الرابع ق. م ، ونعني ذلك الصراع بين الدويلات الإغريقية حول الزعامة السياسية ، الذي أدى إلى تزايد التدخل الأجنبي في الساحة الإغريقية .

تلك هي الخطوط العريضة لصورة الحياة الأثينية أيام ظهور الكوميديا القديمة وتطورها . أمّا إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن هذه الكوميديا كانت مِرآة عصرها ، فإننا نورد ما يُحْكى من أن طاغية سيراكوساي (سراقوصة) ديونيسيوس (٤٣٠ – ٣٦٧ ق. م تقريباً) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن النظام الأثيني شعباً وحكومةً ، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية ، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه بمسرحيات أريستوفانيس ! حقا فالكوميديا القديمة رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الكاريكاتيريّ السافر ، تُصور ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت فيه ، فهي مستوحاة من مشاكل أثينا إبان الحروب البلوبونيسيّة وما بعدها . وخلف الشخصيات الماجنة والأقنعة الكوميدية والمواقف المضحكة والمصطلح التقليدي المألوف وتفنُّن الشاعر الفذ ، تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق

الوضع الأثيني ، وهي صورة فريدة لم تتكرر في أي زمان أو مكان آخر . وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير ، ومن ثَمَّ تختلف عن التراجيديا باتساع الفرصة أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجةً مباشرة متأنية ، بدلاً من الإشارة المتعجلة أو التنويه الرمزي . نعم فلقد حاول الشعراء الكوميديون علاج بعض الأمراض الاجتماعية ؛ كحب الأثينيين الجنوني لإقامة الدَّعاوَى القضائية والدفاع في المحاكم . بل لقد أصبح المسرح الكوميدي نفسه منصة يقف عليها السياسيون ، وتُمَثَّل القضايا السياسية والمواقف الفكرية لا من باب السخرية والتندُّر فَحَسْبُ ، بل من أجل المناقشة والتحاور الذي شارك فيه الشاعر والممثلون والمحكَّمون والجمهور . ولقد كان الجمهور متقلب المزاج يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن ، والضحك الباسم والمقاطعة الفِجَّة المثيرة للشَّغْب والضجيج .

على أننا في الكوميديا القديمة نجد الناس والأحداث غير حقيقيين أو فوق الحقيقة ، أو بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودهما الواقعي ، ولكن الأساس الذي تقوم عليه الأمور أو الذي نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا « الحقيقة » نفسها ، حقيقة الحياة السياسية والاجتماعية في أثينا . ولعل هذا التناقض العجيب داخل مضمون الكوميديا القديمة ، من أكثر الأشياء التي تدهشنا وتشدنا إليها بقوة ؛ ونعني المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقيقيّ ، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية . وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنهما عند أريستوفانيس يمثلان التقاءً رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين ، في فن الشاعر الكوميدي . فنرى تريغايوس في مسرحية « السلام » (٤٢١ ق. م) يمتطي صهوة خنفساء عملاقة متجهاً بها إلى الفضاء ؛ لكي يُحضر إلهة السلام من السماء ، ولكنه في إطار هذه الصورة المفرطة في الخيال لا ينتمي إلى عالم الأساطير ، وإنما هو في المسرحية أولاً

وأخيراً رب أسرة صارم (pater familias) بسيط وصاحب مزرعة كروم ، أي أنه جزء حيّ من الواقع الأثيني المعاصر للشاعر . ويقال الشيء نفسه عن ظهور الجوقة أو الكوروس المفاجئ في السماء بمسرحية « الطيور » (٤١٤ ق. م) ، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف انتقلت إلى هناك ، وبأي معجزة ! وفي الحقيقة أن « مدينة الطيور » تُعَدُّ تجسيداً ملموساً لعالم أريستوفانيس المفرط في الخيال ، ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم . وهكذا نجد في كل مسرحيات الشاعر مزجاً فريداً بين الواقعية المحسوسة واللاواقعية المسْرِفَة في المبالغة ، وتزاوُجاً بين الحقيقة وضدها ، وذلك في صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال .

وهذا يعني أن الكوميديا الأثينية القديمة تُعطي لنا صورتين لحياة المجتمع الأثيني ؛ إحداهما خيالية مُصْطَنَعَة تهدف إلى خلق الجو الكوميدي وتصور الأمور في حال أسوأ مما هي في الواقع ، (in deteriorem) والأخرى هي الصورة البسيطة التلقائية التي لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها ؛ ولذا فهي أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية ، لأنها ليست إلا انعكاساً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة . ولكن الشاعر بعبقريته الكوميدية الفذة استطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ، ويوحّد بين الواقعي وغير الواقعي فيهما ، بحيث إن المحصلة النهائية هي صورة واحدة للمجتمع الأثيني ، ولكنها صورة فريدة لا يصحُّ أن نطلق عليها اسماً سوى « الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية » .

ولعله من الواضح أن ما سلف أن ذكرنا توا يُضيف أعباء جديدة على عاتق نُقّاد ودارسي أريستوفانيس ، عندما يشرعون في قراءة أو تفسير أية فِقْرَة منه ؛ إذ يصعب في الغالب تحديد أين تنتهي الحقيقة وأين يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية . وإذا كان سر فن أريستوفانيس يقع في مزجه لعنصرين متناقضين في

إطار صورة واحدة متجانسة ، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناساً لا قيمة واقعية لهم ، إلا أنهم يَقْلبون النظام الكوني رأساً على عقب ، فها هو ذا بيثيتايروس في مسرحية « الطيور » ، وها هي ذي براكساغورا في « برلمان النساء » يزعمان أنهما مُصلِحا الكون ، ويهدفان عن طريق جنونهما العبقري إلى تغيير النظم السياسية والاجتماعية التقليدية الموروثة ، ويعتنقان أفكاراً طوباوية ؛ أي يوتوبيا متطرفة . لقد كان على الشاعر الكوميدي أن يقف على أساس مألوف وملموس لدى جمهوره ، قبل أن ينطلق به إلى ما هو غير مألوف أو واقعي . وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأواً لم يكن ليدركه أيٌّ فن آخر من فنون الأدب الإغريقي .

الطابع السياسي للكوميديا القديمة

وغنيٌّ عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضاً ، لأنه فيما عدا الإحدى عشرة مسرحيةً التي وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر ، لم يصلنا من الكوميديا القديمة شيء يُذكر سوى شَذَرات متناثرة . وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا القديمة ليست كاملة ، فهي تقوم على ما يَرِدُ هنا أو هناك لدى الكُتّاب القُدامى ، المعاصرين أو اللاحقين لها . فمنهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن – كما هي الحال في مسرحيات أريستوفانيس – ذات طابع سياسي . ويبدو أن الشاعر كراتيس (كسب أولى جوائزه عام ٤٥٠ ق. م) هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة ، ونهج نهجَهُ الشاعر فيريكراتيس (كسب أولى جوائزه فيما بين عامي ٤٤٠ و ٤٣٠ ق. م) وآخرون . إلا أن معظم سادة الكوميديا القديمة وروّادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى . ونعني بصفة خاصة الثالوث الكوميدي الخالد كراتينوس – الذي سبق أن أشرنا إليه –

و يوبوليس (حوالى ٤٤٦ - ٤١١ ق. م) و أريستوفانيس .

كان على الشاعر الكوميدي - السياسي - أن يكون متجاوباً مع الأحداث المعاصرة ، مِمّا حتّم عليه أن يُضيف إلى النص المسرحي أو يحذف منه ويُعَدِّل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرةً إذا اقتضت الظروف . ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية ، وآثار الحرب والهزيمة ، وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ، ومشكلة الزّعامة السياسية . ولقد واجه الشاعر السياسي القديم بعض المخاطر ، وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة ، وهي مخاطر واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب ، عندما قَدَّمَ « البابليين » (عام ٤٢٦ ق. م) فوُجِّهت إليه التهمة أمام « مجلس الشعب » على يد كليون الزعيم السياسي (وسيأتي الحديث عنه) الذي ادّعى أن الشاعر قد أساء إلى الدولة ، في حضرة الأجانب من الحلفاء المدعُوّين لحضور هذا العرض المسرحي . ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشدّ بعد ذلك في مسرحية « الفرسان » (٤٢٤ ق. م) التي لا بد أن كليون نفسه قد شاهدها متخذاً مقعده في الصف الأول من المسرح ، والذي كان يُخصَّص لعِلْية القوم والمكرّمين من أبناء المدينة وضيوفها . وفي هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثيني تحت زعامة كليون رجلاً عجوزاً أبله وخَرِفاً . ونحن نعرف أن الأثينيين لم يكونوا ليسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ، ولا بالإساءة إليه بأي شكل من الأشكال ؛ لأنهم حبّذوا أن تكون السخرية موجهة إلى الأفراد . ومن الملاحظ أن حرية شعراء الكوميديا في النقد السياسي لم تكن مطلقة بغير حدود ، ومن المدهش أن بريكليس العظيم رمز الديموقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعاً من « الرّقابة » عامَ ٤٤٠ ق. م ، وذلك بعد أحداث ثورة أهالي جزيرة ساموس الخطيرة [٣] . وفي عام ٤١٥ ق. م ، حاول شخص آخر يُدْعى سيراكوسيوس أن يُعيد الكَرَّة [٤] . ومن جهة أخرى فإن

سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين ، أو أي عضو من أعضاء « مجلس الشعب » ، أن يوجه الاتهام إلى أي شاعر كوميدي ، بحُجّة الإضرار بالمصلحة العامة ، وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء . هذا وقد جرت محاولات عدّة للحدّ من الهجوم على الأشخاص بالاسم (onomasti komodein) كما حدث على سبيل المثال في مسرحية « السحب » ، عندما هاجم أريستوفانيس الفيلسوف سقراط ، وفي « النساء في أعياد الثيسموفوريا » التي فيها هاجم شاعر التراجيديا يوريبيديس .

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الاستثنائية تؤكد القاعدة العامة ؛ أي الحرية الكبيرة التي تمتّع بها الشعراء الكوميديون . فلم يحدث في أي مكان غير أثينا ولا في أي عصر سوى عصرها الذهبي ، أن هاجم الشعراء الكوميديون وسَخروا علانيةً من بعض القادة السياسيين مباشرةً وبالاسم . ولا يرجع السبب في ذلك إلى اتّساع أفق الأثينيين ، وتمتُّع المجتمع الأثيني بروح السخرية والمداعبة فحَسْبُ ؛ وإنما لأن الكوميديا أيضاً كانت تشكّل جزءاً لا يتجزّأ من حياة وتكوين الشعب الأثيني نفسه . ولذلك فإن شكوى كليون ضد أريستوفانيس كانت تقوم على أساس وجود أجانب من الحلفاء بين المتفرجين على العرض المسرحي ، الذي سخر فيه الشاعر من النظام السياسي الأثيني . لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثيني يتكوّن من نفس الأفراد الذين يشكّلون « مجلس الشعب » . نعم لقد حضر المباريات المسرحية أحياناً – على الأقل مهرجانات الديونيسيا الكبرى (نسبةً إلى ديونيسوس) [٥] – الأجانب من الحلفاء ، و وفود السفراء ، ولكنهم كانوا قلة تذوب وَسْطَ الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين .

الكوميديا القديمة فنا شعبيا

يرجع أصل الكوميديا – كما هو واضح من اسمها (المشتق من كلمة

« كوموس » komos بمعنى « احتفال ريفي مُعَرْبِد » و adein بمعنى « يُغَنِّي ») – إلى الأغاني والرقصات التي كانت تقام في أنحاء الريف الإغريقي إبَّانَ موسم قطف الأعناب ، المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر . وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحي من احتفالات دينية شعبية ، تشترك فيها جميع الطبقات والفئات ، فهو إذاً جزء لا يتجزأ من الحياة في المدينة – الدولة (polis) . ولقد لعب هذا العنصر – أي شعبية هذا الفن – دوراً أساسيا في تشكيل الكوميديا وتطوُّرها ، فغالباً ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث . وبعبارة أخرى كان لجمهور النظَّارة دور هام في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا ؛ لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهداً شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة ، لتقريبها من عقل الأفراد العاديين . وكان جمهور المتفرجين يظهر في الكوميديا الإغريقية أحياناً على أنه الطرف الأكثر ذكاءً من الممثلين ، فيأتي رأيهم ليحسم الخلافات ؛ إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الكوروس ، الذين يقفون أحياناً في ذهول كالبُلَهاء . وإذا كان اللوم قد وُجِّه أحياناً إلى يوريبيديس لتقديمه مناظر من الحياة الشعبية ، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدي ، لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها . وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على اشتراك جمهور النظَّارة في الحدث الكوميدي ، فلدينا الكثير ؛ هاكَ عجوزاً شمطاء تشكو مُرَّ الشكوى من أنهمَ يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير – أي الجمهور (راجع « الفرسان » ١٣١٦ وما يليه و « بلوتوس » ١٠٦١ وما يليه) ، وتسأل الجوقة بائع السجق : « أ ترى هذا الجمهور فوق المقاعد ؟ ستصبح سيِّد هؤلاء جميعاً .» (« الفرسان » ١٦٣ وما يليه) ، ويتبارى منطق الحق مع منطق الضلال أمام جمهور المتفرجين (« السحب » ٨٨٩ وما يليه) . [٦]

ونتيجةً للتنافس المُحْتَدِم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض في مباريات مسرحية ، نجد عادةَ مدح النفس شائعة في المسرحيات الكوميدية التي وصلت أيدينا . وللسبب نفسه نجد أيضاً عادةَ التهجم على الشعراء المنافسين وتَملُّقِ المحكَّمين . ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محببة إلى قلوب جماهير المتفرجين ، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية في الكوميديا . وإن دلَّ ذلك على شيء فإنما يدل على مدى اهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين ، وعلى مدى تورُّطه في الفن المسرحي ككل . لقد كان الشاعر واحداً من الشعب ، وكان الفن المسرحي من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثيني كله ؛ لأنه جزء من حياة المدينة .

كان الشاعر يُطلق نكاته « وقفشاته » على بعض المتفرجين ، وربما ينتقي بعض شخصيات الجمهور قبيحي الشكل أو المشوَّهين ، ليكون موضوع السخرية ومثار الضحك ؛ فهذه « عجوزٌ شمطاء كانت ألعوبة الثلاثة عشر ألف متفرج » (« بلوتوس » ١٠٨٢ وما يليه) . وكثيراً ما يوجِّه الشاعر نقده للجمهور نفسه كأن يقول : « إني أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون في سرعة بلهاء ، وهم يجهلون أثر ما يتخذون من قرارات . » (« برلمان النساء » ٧٩٧ وما يليه) . وكان التَّملُّق من نصيب أفراد الجمهور في بعض الأحيان . وهناك فقرات لا نعرف إن كانت تعني مدحاً أو قَدْحاً كتلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التي يقول فيها كراتينوس : « هَلُمَّ أيها الجمهور ، يا من لا تضحكون على الفكاهات توّا ، وإنما تنتظرون لليوم التالي ! يا أفضل المحكَّمين على فني ! لقد ولدتكم أمهاتكم للهَرْج والمَرْج الذي تُحدِثونه فوق مقاعدكم » . وفي شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناظمها تَرْكَ الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقة أمراً شائناً (شذرة ٥١٨) . وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعي بقدرة قادر

إلى جمهور ذكي حَصيف الرأي ، إن هو بالطبع صفق للشاعر وحكم في صفه ليفوز بالجائزة (« السحب » ٥١٨ وما يليه ، « الفرسان » ٢٢٨ و ٢٣٣) . ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى أن يُصوروا الجمهور « مُشاهِداً مِثاليا » في الذكاء والألمعيَّة التي تلتقط أدق الفكاهات وتستوعب ألغز العبارات !

وبصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين « مجلس الشعب » الأثيني ؛ لذا نجد الشاعر الكوميدي يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس . ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حدٍّ أن الخطاب يتجه مباشرةً من جانب الشاعر إلى جمهوره ؛ إمّا على لسان الشخصيات أثناء الحوار وإمّا في أغاني الجوقة أو في البراباسيس ، يطلب إلى الجمهور في كثير من الأحيان أن يُصيخ السَّمع ويركز الانتباه ، ويؤخذ رأيه في الشخصيات التي تمثل على المسرح ، وهل تروق له أم لا ، وعما إذا كان يرغب في مشاركة « الطيور » - على سبيل المثال - حياة المتعة والانطلاق . ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذي يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود (« الفرسان » ٣٦ وما يليه ، « الطيور » ٧٥٣ وما يليه ، « السلام » ٢٠ و ١٥٠ وما يليه) . وتحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذي يقدِّم الجديد قولاً وفكراً (« الزنابير » ١٠٥١ وما يليه) . وتأتي الدعوة التقليدية في نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور في الوليمة العامة الصاخبة ، وبالطبع فإن هذه الدعوة التي ترد في كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال « السلام » ١١١٥ و ١٣٥٨ وما يليه ، « برلمان النساء » ١١٤٠ وما يليه) - ينبغي ألا تؤخذ مأخذ الجد ! على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة في خلق جو تفاعل وانسجام متبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة .

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هي :

١- البرلوج (prologos) وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوقة ، ويعرض فكرة وموضوع المسرحية .

٢- البارودوس (parodos) ؛ أي أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا .

٣- الأغون (agon) ؛ أي مناقشة جدلية بين فردين حول نقطة شائكة هي الموضوع الرئيسي أو محور المسرحية ككل ، ويمكن أن نسمّي هذا الجزء « المساجلة » أو « المناظرة » .

٤- البراباسيس (parabasis) وهو الجزء الذي فيه « يتقدم الكوروس إلى الأمام » أو « يأخذ جانباً » ليخاطب الجمهور مباشرةً باسم الشاعر ويمكن أن نسميه « الخطاب المباشر » . ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلي حتى أصبح مركز الكوميديا ، وهو يقدم أوضح صورة للعلاقة الوطيدة بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة ، والجمهور من جهة أخرى . وجدير بالذكر أن البراباسيس قد قلّ دوره في الكوميديا رويداً رويداً ، حتى اختفى تماماً في الكوميديا الوسطى والحديثة كما سبق أن ألمحنا .

٥- عدد مما يمكن أن نسميه « الفصول » (epeisodia) التي تفصل كلا منها عن الآخر أغاني الجوقة .

٦- المنظر النهائي (exodos) .

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامي في الكوميديا القديمة يتضمن أحداثاً خيالية ، كما يُلاحظ أن الشاعر لا يكترث بقيود الزمان أو وحدة المكان - كما يحدث في التراجيديا - فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن يقع انكسار حادّ في سير الحدث الدرامي . وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة

العرض ، ونحن في العادة أمام موقف خارق للطبيعة ، كما يحدث مثلاً في « السلام » حيث يطير تريغايوس إلى دار الآلهة فوق ظهر خنفساء عملاقة ، من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض . وهكذا تأتي الأحداث في الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامي ، أو كأنها تشخيص للخيالات الشائعة في أحداثٍ مرئية . وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية من كل لون وصنف ، وفيها تَتَحادَث الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث في الحواديت الشعبية . وتأتي نهاية الأحداث الكوميدية دائماً مرحة إذ تقام الولائم والاحتفالات الصاخبة ، وذلك فيما عدا مسرحية « السُّحب » التي تنتهي بحرق مدرسة سقراط . وقد لا تكون النهاية الكوميدية عضوية التكوين ؛ بمعنى أنها قد لا تنبع بالضرورة من الأحداث السابقة ، وعندئذٍ تأتي هذه الاحتفالات الصاخبة كوسيلة يلجأ إليها الشاعر ليُغرق السؤال « وماذا بعد ؟» في ضوضاء الموسيقى والرقصات . أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والأخير من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع في أعياد ديونيسوس إله الخمر و واهب الملذات !

الشخصية الأثينية في أعمال أريستوفانيس

رُبَّ سائلٍ يسأل عمن استطاع أن يعبِّر عن الشخصية الأثينية تعبيراً دقيقاً ، بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة في أعماله المسرحية ، أ هو سوفوكليس أم أريستوفانيس ؟ لا يسعنا إلا أن نجيب بأنهما هما الاثنان معاً ؛ فكلاهما مكمل للآخر ؛ فمسرحيات الشاعر الأول هي التعبير التراجيدي الجاد عن أثينا القرن الخامس في قمة ازدهارها ، أمّا الثاني فهو لسانها الكوميدي الساخر إبّانَ فترة تآكلها .

وُلد أريستوفانيس عام ٤٤٥ ق. م ، إبّانَ عصر بريكليس الذهبي ، حيث

استتبَّ الأمن والسلام . وفي عام ٤٢٧ ق. م ، بدأ يعرض أولى مسرحياته . وأمَّا عن العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتنطق بها كل مسرحية من مسرحياته . وينبغي أن ننوِّه هنا بأنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس في حزب من الأحزاب دون غيره ؛ فالكوميديا السياسية – كالمعارضة – تقف دائماً في مواجهة الحكومة ، و واجبها أن تُظهر نقاط ضعفها ، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مُجَنَّدة لخدمة أغراض النظام الحاكم ، فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية . وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخيا في الفترة التي أصبح فيها البناء الديموقراطي الأثيني هشا ؛ بسبب الحروب الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة في بِنْيَة هذه الديموقراطية نفسها . وهنا استلَّ أريستوفانيس من جَعْبَتِهِ سِهام السخرية الناقدة وصَوَّبها إلى أهدافه ، ولا يمكن لعاقل أن يعتبر أريستوفانيس عدواً للديموقراطية ، ولكنه من عشاق القيم القديمة ، التي لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية ، ولم تُفلت من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع ، أو أية فئة من أصحاب المهن ، أو أية مجموعة من المجموعات . وتأتي هزيمة كليون في « الفرسان » لا على يد رجل قوي ذي بأس و وقار ، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذي يهاجم كليون ويتغلَّب عليه فيما يعتز به الأخير . ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس !) في « السحب » سوى رجل غبيّ ، أبعد ما يكون عن الأمانة ، ويريد التملُّص من ديونه . وفي المباراة التي تجري في المسرحية نفسها بين منطق الحق ومنطق الباطل (أو الضلال) ينتصر الأخير . وفي « النساء في أعياد الثيسموفوريا » ينتصر يوريبيديس في النهاية ، ولكن بعد أن يسحر منه الشاعر طوال المسرحية . ويدور الصراع في « الضفادع » بين أيسخولوس ويوريبيديس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه في موقف لا يُحسد عليه ، وقد يعجب

المحدثون بامرأة جريئة مثل ليسيستراتي في المسرحية المسماة باسمها ، ولكن أريستوفانيس وجمهوره قد وجدا فيها بالقطع ما يُنافي الطبيعة والعقل .

يذكر السكندريون أربعاً وأربعين مسرحية لأريستوفانيس ، ولو أن بعضهم يرى أن أربعاً منها ليست من يَراع أريستوفانيس نفسه ، وإنما هي مُنتحَلة ونُسبت إليه . و وصلنا اثنان وثلاثون عنواناً من هذه المسرحيات التي لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشرة مسرحية ، يرجع الفضل في بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة ، الذين اعتبروا أسلوب أريستوفانيس أرقى صورة لها . ولكي نتمكن من الربط بين تطوُّر فن أريستوفانيس والحياة في المجتمع الأثيني ، سنُلقي نظرة سريعة على بعض أعماله ، ولا سيما التي وصلت لنا نصوصها كاملة .

ومسرحية « المشتركون في الوليمة » هي باكورة إنتاج أريستوفانيس ، وقُدِّمت عام ٤٢٧ ق. م ، وفيها نرى أباً وقد ربَّى ولديه بطريقتين مختلفتين ؛ إذ ذهب بالأول إلى مدرسة جيدة تُربِّي الناشئة بالطرق التربوية القديمة ، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام في مدرسة عصرية من تلك المدارس التي بدأت تنتشر في أثينا مؤخراً . وها هو ذا الأب يراقب نتائج كلٍّ من المنهجين التربويين على ولديه ، وهما يتحاوران في مباراة قامت بينهما تحت ناظرَيْهِ . من هذه المناظرة نعرف إلى أي مدًى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذي راح ضحيتها . وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع في مسرحيتي « السحب » و « الزنابير » .

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية « البابليون » عام ٤٢٦ ق. م ، وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسي كليون . ولقد تم عرض هذه المسرحية في أعياد ديونيسوس الكبرى ، التي تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات

أثينا . ولما كان أفراد الكوروس في هذه المسرحية يمثلون الحلفاء ، الذين كان عليهم ، حَسَبَ مقتضيات الأحداث ، أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى ، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء ، وزادهم إحساساً بمرارة السيطرة الأثينية المتسلطة . ونعلم من تواريخ ثوكيديديس (٣ ، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو استعباد أهالي مدينة موتيليني بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧ ق . م . ولم يحُل دون صدور هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء « مجلس الشعب » الأكثر اتزاناً وحكمة . وما كان من كليون ردا على هذا الهجوم الكوميدي في « البابليون » ، إلا أن وجه الاتهام إلى أريستوفانيس كما سبق القول ، وهو اتهام لم يَستهِن الشاعر نفسه بخطورته (« الأخارنيون » ٣٧٧) .

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين ! أمَّا أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهي « الأخارنيون » التي عرضت عام ٤٢٥ ق. م ، في أعياد اللينايا ، ونالت الجائزة الأولى . كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلوبونيسية ، التي خرَّبت الأراضي الزراعية ، فاختفى الغذاء وتفشى الوباء ، وحلت روح اليأس والقنوط بالأثينيين . والأخارنيون هم سكان « أخارناي » أحد أحياء أتيكا ، الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربي من أثينا . وكان أهل هذا الحي من أشد الأتيكيين معاناة بسبب الحروب ؛ إذ اكتسحت جيوش الأعداء أراضيهم عدة مرات . وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس الذي يحمل اسمه معنى « العدالة » ، وهو فلاح أثيني جلس ينتظر احتماع « مجلس الشعب » متحسِّراً على « أيام زمان » ، التي ساد فيها السلام والأمان ، وهنا يظهر أحد أنصاف الآلهة مبعوثاً من قِبَل العناية الإلهية ، لكي يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة ، ولكنه لسوء الحظ لا يملك أجرة السفر إلى هناك ، ويعرض

ديكايوبوليس أن يمده بالنقود اللازمة شريطةَ أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده . وينجح نصف الإله في عقد المعاهدة بالفعل ، ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين ، الذين غضبوا أشدَّ الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعاً بظله الظليل . أمّا ديكايوبوليس فيحتفي بمعاهدة السلام ، إذ يُقيم موكباً يضم ابنته وخَدَمَه ! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أي الأخارنيين ، حول قضية الحرب والسلام ، وهو نقاش يشترك فيه لاماخوس(٧) القائد العسكري . ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيُسمَح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه ، ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثيراً وإقناعاً ، وينجح فعلاً في اكتساب تأييد الجوقة . وبعد البراباسيس ترِدُ مناظرُ مختلِفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجمّة .

وفي عام ٤٢٤ ق. م ، يقدِّم أريستوفانيس مسرحية « الفرسان » التي فازت بالجائزة الأولى في اللينايا . ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون سالفَ الذكر ، وهو قائد ديماجوجي برز أيام الحروب البلوبونيسية ، ويُعَدُّ من أكبر أنصار سياسة أثينا « الإمبريالية » ، وبالتالي فهو داعية الحرب الذي كان يقف تحت شعار « الحرب أرضاً وبحراً حتى تحقيق النصر في النهاية » . وكان كليون في قمة نفوذه وقوته بعد انتصاره السريع في موقعة سفاكتيريا (٤٢٥ ق. م) . وفي المسرحية نجد ديموسثنيس ونيكياس صورة كاريكاتيرية للقواد الأثينيين ، يقومان بدور سَدَنَة ديموس (تشخيص « للشعب » الأثيني) ، وهما يسخران من كليون (ابن دباغ جلود غنيّ) ومحبوب ديموس (= الشعب) الجديد ومدلله ، لأنه يتزلّف إليه بكل الوسائل . وتعلن النبوءات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوماً ما ، لأن أحد باعة السجق سيحتل مكانته هذه . وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من حظوة لدى ديموس ، وبتأييد الفرسان له ضد كليون . ويدخل الأخير مهدِّداً ولكن جوقة الفرسان

تصده وتضربه وتحثُّ بائع السجق على الوقوف في وجهه ، وتبدأ معركة عنيفة بينهما . وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين الرجلين الديماجوجيين ، لكسب رضا ديموس عن طريق التملق والرّشى تارةً وتفسير النبوءات والسخرية من بعضهما بعضًا تارةً أخرى . تنتهي المنافسة بفوز بائع السجق الذي يتضح في النهاية أن اسمه الحقيقي هو أغوراكريتوس (= « المرموق في السوق العامة ») . وظن كثير من النقاد المحدثين أن عدداً من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة ، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهّمة ، ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة ، حتى جاءت آنية من الأواني ذات الرسوم السوداء [٨] ، وقدمت لنا صورة حية لمنظر الجوقة في هذه المسرحية ، وفيه نرى رجالاً يلبسون أقنعة تمثل رءوس الخيل ، ويحملون فوق ظهورهم رجالاً آخرين هم الفرسان . وهكذا خيَّب أريستوفانيس ظن كل النقاد باستخدامه تكنيك التنكر والرمز بدلاً من تقديم خيول حقيقية على المسرح !

وفي عام ٤٢٣ ق.م ، قدّم أريستوفانيس « السحب »[٩] في أعياد ديونيسوس أي الديونيسيا الكبرى أو المدنية ، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة ، أي أنها بصريح العبارة فشلت فشلاً ذريعًا . وأعاد الشاعر نَظْمها وصَقْلها فيما بين عامي ٤١٨ و ٤١٦ ق. م ، ولكنها لم تعرض مرة أخرى على المسرح . وأمّا عن موضوعها فيدور حول الفيلسوف الأشهر سقراط (٤٦٩ – ٣٩٩ ق. م) والذي يسخر منه الشاعر باعتباره – ظلماً وخطأ – رائدَ السوفسطائيين في أثينا ، فالفلاح البسيط ستربسياديس (= المراوغ) يغرق إلى أذنيه في الديون ويُفلس ، بسبب إسراف زوجته الأرستقراطية وابنه فيديبيديس (الجزء الأول من الاسم « فيد ... » يحمل معنى الاقتصاد والادخار ، أما الجزء الثاني فيعني « المحب للخيول » ، وأصرت الأم على إضافته لاسم ابنها لأنه يدل على الأرستقراطية ، راجع أبيات ٦٢ – ٦٧ من المسرحية) ، فيلجأ ستربسياديس إلى سقراط لكي

يتعلم في مدرسته (Phrontisterion) كيف يتملص من تسديد ديونه . وعندما فشل في استيعاب الدروس أخذ ابنه لكي يتعلم بدلاً منه ، وكانت النتيجة أن الابن بعد تخرجه في مدرسة سقراط أخذ يضرب أباه ، بل ويُثبت بالجدل الذي أصبح يتقنه أن له الحق كلَّ الحق في ذلك . وتنتهي المسرحية بأن يحرق ستربسياديس مدرسة سقراط [١٠] .

وفي مسرحية « الزنابير » التي عُرضت عام ٤٢٢ ق. م ، وفازت بالجائزة الثانية في أعياد اللينايا ، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكري والتربوي بين الأب والابن ، أو بين القديم والجديد ، وهو الموضوع الذي سبق أن تناوله في « المشتركون في الوليمة » و « السحب » ، ولكن الصورة هنا معكوسة ؛ فالابن هو الذي يَضيق ذَرْعًا بأبيه ، الذي ضل الطريق وانحرف . ونجد التناقض بين الطرفين ظاهراً في اسم كلٍّ منهما كما هي العادة في كل مسرحيات أريستوفانيس ، فالأب يُسمَّى « فيلوكليون » أي « المحب لكليون » ، أمَّا ابنه فيُسمَّى « بديليكليون » بمعنى « الكاره لكليون » . ويعتبر الأب تجسيداً حيا لشعب الإغريق ، المجنون شغفاً بإجراءات التقاضي التي يمقتها الابن . فالمسرحية ككل تعتبر نقداً ساخراً لنظام المحاكم القضائية ، حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة يونانية) تدفع ثمناً لحضور أية جلسة من جلسات هذه المحاكم ، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالاعتماد على هذا الأجر مصدراً لرزقهم الأوحد ! لقد حاول الابن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة ، ويلجأ في النهاية إلى سجنه بالمنزل ، لكن كبار السن من المحلَّفين – أعضاء الجوقة – يأتون إليه في المنزل متنكرين في هيئة الزنابير ، ويصحبونه إلى المحكمة فجراً ليمارس هوايته . وتدور مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا وعيوب النظام القضائي ، حيث يدافع فيلوكليون عنه

بدافع المنافع التي حصل عليها هو شخصيا منه ، على حين يدلل بديليكليون على أن القضاة ليسوا إلا سَدَنة الحكام الذين يستغلون الدخل العام لمصالحهم الشخصية ، بدلاً من إطعام الشعب الجائع ، ويتحول أفراد الجوقة عن موقفهم ويُجبر فيلوكليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوَى والدفاع فيها بالمنزل ! بادئًا بقضية لابيس – كلب المنزل – الذي كان قد سرق قطعة من الجبن ! ويتعهد بديليكليون بتربية والده اجتماعيا ؛ فيهذب من سلوكه ويهندم من ملابسه ، ويصحبه معه إلى الولائم والمآدب . ولكن النتائج لم تكُ قطُّ حميدة ؛ لأن فيلوكليون صار مدمنًا للخمور ، يُهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكًا شاذا بصفة عامة .

عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية « الزنابير » على مسرح هيروديس أتيكوس في إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي ، صيفَ عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يولية) بإخراج جورج لازانيس . ومن مشاهدتنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل الممثلين يرتدون ملابس عصرية ، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجري في أيامنا هذه ، ويهدف المخرج بذلك وبغيره من وسائل الخلط بين الماضي الإغريقي العتيق والحاضر اليوناني المعاصر ، إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدي في توجيه النقد السياسي والاجتماعي للحالة الراهنة . المهم أن أريستوفانيس ما زال مؤثرًا في الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا .

ولقد قلد راسين هذه المسرحية في كوميديته الوحيدة بعنوان « المتقاضون » (عام ١٦٦٨) ، التي تسخر من التقاليد القضائية السائدة في القرن السابع عشر ، إذ يقدِّم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضيَيْن شيكانو والكونتيسة دي بيميسن ، ويتهكم من جنون بعض القضاة مثل بيران وأندان .

وعندما قدَّم أريستوفانيس « السلام » عام ٤٢١ ق.م ، في أعياد ديونيسوس المدنية (الديونيسيا الكبرى) ، كان واثقاً من فوزها بالجائزة الأولى ، حيث إن الزعيمين كليون الأثيني وبراسيداس الإسبرطي (١١) كانا قد انتقلا إلى العالم الآخر ، وساد الاتجاه المحب للسلام في السياسة الأثينية ، إلا أن هذه المسرحية التي تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية . وبطل هذه المسرحية هو تريغايوس، المواطن الأثيني صاحب مزارع الكروم ، الذي يعاني هو وأسرته من نقص الأطعمة ؛ لانتشار المجاعة بسبب الحروب ، فيقرر أن يقلِّد بيلليروفون بحصانه المجنح بيغاسوس (١٢) ، أي أنه يركب خنفساء عملاقة من فوق جبل إتنا متجهاً إلى السماء ؛ طلباً للسلام وبحثاً عن شيء يقتات به . وتنجح الرحلة ويقابل تريغايوس الإله هيرميس على بوابة السماء ، كما يقابل إله الحرب بوليموس الذي يتولى إدارة شئون السماء بدلاً من زيوس رب الأرباب ، الذي كان قد تنحَّى هو وبقية آلهة الأوليمبوس احتجاجاً على سلوك الإغريق الشائن . وكان إله الحرب قد دفن إلهة السلام في الجُب ، واستعدَّ لسحق كل الدويلات الإغريقية في الهاون ! وبينما هو يبحث عن يد الهاون كانِ تريغايوس وكل الإغريق الذين استدعاهم ، ولا سيما المزارعين ، قد رَشَوْا هيرميس وسحبوا إلهة السلام من الجُب ، وعادوا بها إلى بلاد الإغريق . وتتعالى تهليلات النصر الصاخبة من كل جانب ؛ فالمواطنون جميعاً فيما عدا صُنَّاعَ السلاح يُقيمون أفراح السلام ، ويُعِدُّون العُدَّةَ لحفل زواج تريغايوس وإلهة السلام .

وعرضت مسرحية « الطيور » عام ٤١٤ ق. م ، وفازت بالجائزة الثانية في أعياد ديونيسوس أي الديونيسيا الكبرى المدنية . وكان الأسطول الأثيني قد أبحر في طريقه لشن « الحملة الصقلية » عام ٤١٣ ق. م . وكانت أثينا عَشِيَّةَ قيام هذه الحملة قد عانت بعض الاضطرابات النفسية ، لأن أحد معابد الهيرماي قد تهدَّم في ظروف غامضة ، وهذا المعبد عبارة عن مبنًى رباعيّ يقوم على

أعمدة ، يعلوها تمثال نصفي لهيرميس ، وأسفلها عضو التذكير فاللوس « phallos » ، ويقام هذا المعبد في العادة عند مفترق الطرق وأمام المنازل . ولقد أخذَ تهدُّمُ مثل هذا المعبد في الليلة السابقة على رحيل الأسطول الأثيني ، على أنه فأل سَيِّئ الطالع . وكان أريستوفانيس قد ضاق ذَرْعاً بموضوع الحرب، وسئم التحدث عن ويلاتها ، ولا سيما بعد تدمير جزيرة ميلوس عام ٤١٦ / ٤١٥ ق. م ، بقسوة بلغت حد الهمجية . فتحوَّل الشاعر عن الموضوعات السياسية إلى بناء « مدينة فاضلة » طوباوية ، أي يوتوبيا ، فقد يئس كل من بيثيتايروس (الرفيق المخلص) وإيو إلبيديس (ذو الآمال الطيبة) من الحياة في أثينا ومتاعبها وآلامها ، فخرجا للبحث عن تيريوس ملك طراقيا الأسطوري ، الذي كان قد تحول إلى هدهد [١٣] ؛ ليستشيراهُ عن أفضل الأماكن للعيش بعيداً عن أثينا ، واقترح عليهما تيريوس بعض المناطق ، ولكنها لم تَرُقْ لهما . وأخيراً وثبت إلى ذهن بيثيتايروس فكرة ذكية ، وهي دعوة كل الطيور للتكاتُف من أجل بناء مدينة كبيرة ، ذات أسوار عالية في الفضاء . فمن هذا الموقع الاستراتيجي يستطيعون التحكم في الآلهة والبشر في آن واحد ؛ لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين ، إذ يستطيعون اقتلاعَ البذور من الأرض من جهة ، واستباقَ الآلهة إلى التهام البخار المنبعث من طهي أو شَي الذبائح المقدَّمة إليهم من جهة أخرى . ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت في قبول مثل هذا الاقتراح الجريء ، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له ويُهْرَعون إلى وضع اللبنات الأولى لمدينتهم ، التي يتم بناؤها تحت إشراف بيثيتايروس و إيو إلبيديس ، بعد أن ارتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة في الفضاء . وعندئذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم ، أولهم شاعر مُعْوَز جاء يترنم بقصيدة يثني فيها على المدينة الجديدة وأهلها ، ثم ميتون « تاجر النبوءات » ، المنجِّم المشهور الذي جاء ليضع خطة مفصلة لشوارع

وطرقات المدينة ، ويأتي حارس المدينة الجديدة بشخص اخترق الحدود ؛ إنها إريس رسول زيوس وابنته ، التي جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على الأرض إلى أهل السماء . ويُطلب من إريس - ولأول مرة - إبراز « تصريح دخولها » المدينة ، وهو سلوك ضايق الربة ؛ ففيه مساسٌ بكرامتها مما اضطرها للعودة في حسرة ، والدموعُ تملأُ مآقيها ، وهي تشكو إلى والدها سوء المعاملة ! وفي تلك الأثناء تفشّى بين بني البشر عشق عالم الطيور ، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الانضمام إلى « مدينة الطيور » المسماة « نيفيلوكوكجيا » ، أي ما يمكن أن نطلق عليها « بلاد السحب والوقواق » . وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائي كينيسياس [١٤] ، والبطل العملاق الأسطوري بروميثيوس ، وبطل الأبطال هرقل (هيراكليس) ، وبوسيدون إله البحر . ويتمكن بيثيتايروس من الاستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (= المملكة أو الحكم) زوجةً ، ويجلس على عرش كبير الآلهة ، وتجري الاستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق .

•

عرضت مسرحية « ليسيستراتي » عام ٤٤١ ق. م ، وكانت الحملة الصقلية المشئومة قد انتهت بالفشل الذريع ، وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثيني كله . فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمة أثينا - معاهدة تحالف مع المرزبان (أي الحاكم) الفارسي تيسافيرنيس . وبهذه المسرحية يوجّه أريستوفانيس الدعوة الأخيرة من أجل السلام ، وهي دعوة نصفها هَزْل ونصفها الآخر جادّ ، نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام . فبعد أن فشل الرجال في إنهاء الحروب ، خطر على بال ليسيستراتي (= « طاردة الجيوش ») فكرةُ أن تتولى النساء دفة الأمور ؛ لكي يوطدن أركان السلام . وتقوم خطتها على خطوتين أساسيتين ؛ فالخطوة الأولى هي أن تُرغم النساء رجالهن على

كبح جماح شهوتهم الجنسية ما دامت الحرب مستمرة ، أي أن تقوم النساء بإضراب جنسي . ومن الحوار الذي يدور بينهن نُدرك مدى ضخامة هذه التضحية من جانب الجنس الناعم ، الذي لا يقوى على تقديمها إلا من أجل السلام ! أمّا خطوة النساء الثانية فهي الاستيلاء على الأكروبوليس وخزانة البارثينون . ودعت ليسيستراتي النساء لاجتماع عامّ ضمّ لامبيتو الإسبرطية ونساء أخريات من مختلف الدويلات الإغريقية . وبعد شيء من التردد وافقت جميع النساء على خطتها ، وأقسمن على تنفيذها ، وتم الاستيلاء على الأكروبوليس . وتحاول جوقة مكونة من رجال مسنين إعادة السيطرة على الأكروبوليس ، إلا أن جوقة أخرى من النساء تصدهم ، بعد أن تُغرقهم بوابل من ماء يسكبونه فوق رءوسهم . ويأتي كينيسياس لكي يسترد زوجته التي تقترب منه ثم تبتعد عنه ؛ لكي يشتدّ شوقه ويزداد عذابه ويُرغَم على التصويت لصالح السلام ، إلا أنه في النهاية يُترَك يائساً خارج الأكروبوليس . ويصل رسول من إسبرطة وينعقد مؤتمر السلام ، حيث تؤنّب ليسيستراتي الجانبين – الأثيني والإسبرطي – وتحثهما على الصلح ، وتُبرم معاهدة السلام ، وتنتهي المسرحية بوليمة عامة حيث يسير موكب الأثينيين والإسبرطيين كل رجل إلى جوار زوجته ، بعد أن استتبّ السلام وعادت المياه إلى مجاريها !

وتمتاز مسرحية « ليسيستراتي » عن « الأخارنيون » و « السلام » باتساع أفق الشاعر ، الذي يتخطى حدود النطرة المحلية ، ويتمتع برؤية إغريقية قومية (Panhellenic) ، فيحض بني وطنه الأثينيِّين على أن يمدوا يد السلام لعدوهم– أي الإسبرطيِّين – الذين ربما يكون الحق في جانبهم . ولا تُصيب هذه الأفكار الجادة ، التي يضمِّنها الشاعر حواره ، حَدَثَ المسرحية الكوميدي بأي جفاف أو ثقل ، وذلك ما يُميز عبقرية أريستوفانيس الفذّة . وتجدر بنا الإشارة إلى أن هذه المسرحية تعد من أشهر أعمال أريستوفانيس ، وأقربها إلى قلوب

الناس ، وأقلام الكتاب عبر جميع العصور . وقد حاول مؤلفون كثيرون تقليدها ، ولا سيما في الأوقات التي تُخَيِّم فيها سحب الحرب الغاشمة على جو السلام الصافي . إلا أنه من الملاحظ ، أن هذه المعارضات الحديثة جميعاً ، سواءً أ كانت مسرحيات أم روايات أم أفلاماً سينمائية ، لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمباشرة ، التي يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس في « ليسيستراتي » .

من الطريف أن هيئة المسرح القبرصي قدمت هذه المسرحية « ليسيستراتي » يوم ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ في نيقوسيا ، ثم أعيد العرض في يوليه ١٩٨٢ بالمدينة نفسها ، وكذا في مسرح كوريوم القديم بالقرب من بافوس . وكان لعرض يوليه ١٩٨٢ نكهة خاصة ؛ لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت ، ومن ثَمَّ فإن الممثلين كانوا يحملون لافتات كُتِبت عليها شعارات مثل « تسقط الحرب » و « نريد السلام » ، فكانت العروض في الواقع صرخة من أجل السلام الذي تفتقده قبرص نفسها . هذا مع أننا نأخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا و إبيداوروس باليونان عام ١٩٨٢ المبالغةَ في الإشارات الجنسية .

وعرضت مسرحية « النساء في أعياد الثيسموفوريا » عام ٤١١ أو ٤١٠ ق. م. أمّا أعياد الثيسموفوريا فهي مهرجانات دينية تقام تكريماً للإلهة ديميتر راعية المحاصيل الزراعية وخصوبة التربة ، وتعقد في شهر أكتوبر ولا يحضرها إلا النساء . علم الشاعر التراجيدي يوريبيديس أن النساء يخططن في هذه الاحتفالات لموته ؛ لأنه كان قد أظهرهن في مسرحياته في صورة غير لائقة . ويحاول يوريبيديس أن يُقنع زميله شاعر التراجيديا المخنّث أغاثون بأن يتنكر في زي النساء ، ويحضر هذه الأعياد النّسْوية ، لكي يدافع عنه أمام الحاضرات ، ولكن أغاثون يرفض . وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي قريب يوريبيديس

منيسيلوخوس ، يعرض القيام بهذه المهمة ، ويندسُّ بالفعل في المهرجانات . وعندما تُلقي بعض النساء خُطباً ضد يوريبيديس ، يتولى منيسيلوخوس مهمة الدفاع عنه ، ولكنه لا يُفلح إلا في زيادة السخط عليه ، ويثير الاشمئزاز والنفور بين النسوة المحتفلات . ويَزيد الطين بلة أن الأنباء تصل أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خُلسة إلى أعيادهن هذه ، فيدور البحث عن الرجل المتخفّي ، وهكذا يُكتشف أمر منيسيلوخوس ، ويوضع تحت حراسة مشددة . ويصل يوريبيديس ، وبعد بعض المناظر الساخرة ، تنتهي المسرحية بعقد اتفاق بين هذا الشاعر التراجيدي والنساء ؛ إذ يَعِدُ يوريبيديس بأن لا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية ، في مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس ، وتقبل النساء هذه الشروط .

وفازت مسرحية « الضفادع » عام ٤٠٥ ق. م ، بالجائزة الأولى . ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبي ، إلا أننا نَلفتُ النظر إلى أنه يدخل في مجال السياسة ، التي نركز عليها حديثنا ؛ لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشري داخل مجتمع المدينة – الدولة الإغريقية . على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا ، وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ، لم يعد في أثينا أي شاعر تراجيدي ذو قيمة . فينزل ديونيسوس إله الخمر ، وراعية المسرح ، إلى هاديس لاستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا . وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر ، يفاجأ بوجود مباراة ساخنة بين أيسخولوس و يوريبيديس على عرش التراجيديا ، وهي المباراة التي يطلب بلوتون (= هاديس) إله العالم السفلي من ديونيسوس التحكيم فيها . وينقد كلٌّ من الشاعرين أحدهما الآخر نقداً ساخراً ومريراً ، في حوار أشْبَهَ بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين ، يقدمها لنا أريستوفانيس في قالب تمثيلي رائع . وينتهي الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر

أيسخولوس لكي يعود به إلى أثينا ، وهذا لا يعني أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس ، فنحن نعرف – على العكس من ذلك – أنه كان أحد المعجبين به . ولكن ربما كان يرى في أيسخولوس الشاعرَ الأنسب لأثينا إبَّانَ أواخر القرن الخامس ق. م .(١٥)

وقبل أن نتناول مسرحية « برلمان النساء » – موضوع بحثنا الرئيسي – دَعْنا نُلْقِ نظرة سريعة على « بلوتوس » (= الثروة) ، التي عُرِضت عام ٣٨٨ ق. م، وهي آخر ما وصلنا من إنتاج رائدِ الكوميديا الإغريقية العظيم . وفيها يعرض الشاعر على جمهوره بسخرية لطيفة نتائجَ تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس ، وتذويبِ الفوارق الاقتصادية بين الطبقات . لقد اشمأزَّ خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراءً في كل أنحاء الدنيا ، على حين هو العادل الأمين يظلُّ على فقره المُدْقع . ويذهب ليستشير الإله أبوللو عما إذا كان من الأفضل له – والحال هكذا – أن يربِّي ابنه على المنهج الذي يخلق منه وغداً ثَرِيا ! وجاءت نبوءة أبوللو تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرةً إلى منزله . وكان أول من رآه خريميلوس ، أمامَ باب المعبد ، أعمى قاده إلى منزله كرهًا ولم يكتشف حقيقة هُويته ، إلا تحت الضغط والتهديد ، واتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه . وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد في نفس رب الأرباب على أبناء البشر . ويُصرُّ خريميلوس على أن يُعيد نعمة الإبصار إلى إله الثروة الأعمى ، لكي يتمكن من التمييز مستقبلاً بين الناس ؛ فيتحاشى الأوغاد ويَلزم معاشرة الأخيار ، بدلاً من التحبط هكذا عشوائيا بين هؤلاء وأولئك . ويتردد بلوتوس الأعمى كثيراً خوفًا من انتقام زيوس ، ولكنه في النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذّهاب إلى معبد أسكلبيوس إله الطب ؛ لتُجرى له عملية إرجاع البصر . وهنا تتدخل إلهة الفقر بينيا فتُنذر خريميلوس بمغبَّة تنفيذ خطته الجريئة وآثارِها المدمرة ، فالفقر دائماً

– في رأيها – منبع الفضيلة ، والحافزُ على الاجتهاد ، بل إنه هو الذي حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والازدهار ! ولا يأخذ خريميلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عُرْضَ الحائط . وتَتمُّ عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصراً طريقَهُ بنفسه إلى بيت خريميلوس ، فيصير الأخير ثريا . ويتوافد الناس من كل حَدَبٍ وصَوْب على هذا البيت ، الذي يُقيم فيه إله الثراء البصير ، يأتي رجل عاش فقيراً أميناً طوالَ عمره ثمَّ يصير غنيا بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة ، وهو يريد أن يُهدي هذا الإله – عِرفاناً بالجميل – عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل ! وتأتي امرأة عجوز خسرت عشيقها الذي كان يتردد عليها طمعاً في أموالها ، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شيء ! ويأتي هيرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل في السماء ، وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به ، وصار يبحث عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرَّمَق ! وأخيراً يأتي كاهن زيوس وهو يتضوَّر جوعاً !

خلاصة القول : إن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة في مسرحية أريستوفانيس – وإن أنصف بعض الفقراء – قد خلق شيئاً من الاضطرابات في بنية المجتمع[١٦] . وجدير بالذكر أن « الاشتراكية » هي أحد الموضوعات الرئيسية في « برلمان النساء » ، كما سنوضح بعد قليل .

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مِرآةً صغيرة ، تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية السياسية . ومن ثَمَّ فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدي في مجموعها تعد مرآةً سحرية كبيرة ، تعكس كل ثراء الحياة الأتيكية من جميع زواياها إبَّانَ فترة تألق أثينا حضاريا وفكريا ، وبدايةِ ذبول نفوذها السياسي ، وانكماش توسعها العسكري الإمريالي . إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية ، وثراء أسواقها الاقتصادية ، وتفرُّد شخصية

مواطنيها الأخيار والأشرار على السواء ، وتعدُّد حركاتها الفكرية والفنية . ويُمسك بهذه المرآة شاعرٌ ساحر استطاع برغم الأضواء الساطعة التي تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة ، التي تمكنهم من أن يستشفُّوا مدى الجِدِّيَّة التي تكمن وراء كل كلمة ساخرة ، ومدى العمق في ثنايا أية مداعبة عابرة .

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياته؛ فهو يستخدم لغة متعددة الألوان ، ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة ، فهو يتمتع بتدفق في الحوار ودفءٍ في المقطوعات الغنائية ، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من التقاط كل ما هو عجيب وفَخْم ، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبلُ . ولم يقع هدفاً لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين ، والشعراء المعاصرين ، وأهل الفن ، والعلماء ، والفلاسفة ، ورواد حركات التحول الفكري بصفة عامة . لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش في هدوء ، والتمتُّع بملذات الحياة البسيطة ، واتِّباع النظم والتقاليد الموروثة ، والحفاظ على القيم القديمة .

ومن خلال النظرة السريعة التي ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه اتَّبع في البداية شكلاً ثابتاً في بناء مسرحياته ، ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتهما العضوية ببقية أجزاء المسرحية . أمَّا في « الطيور » وما بعدها من مسرحيات ، فقد طرأت تغييرات عميقة على الشكل الدرامي ، بلغت ذروتها في « برلمان النساء » و « بلوتوس » ، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى . وتتمثل هذه التغييرات بصفة خاصة في إدخال أغاني جوقة لا تمتُّ بصِلة عضوية إلى حدث المسرحية ، مما أدى إلى الاستغناء عن هذه الأغاني عند إعادة استنساخ هذه المسرحية فيما بعد ؛ إذ اكتفى المستنسخون

بذكر كلمة « الجوقة » مكانها ، بمعنى أنه يمكن وضع أية أغانٍ وأية كلمات . كذلك نلاحظ في هاتين المسرحيتين نُدْرَةَ - لا اختفاء - الإشارات الشخصية . وتُشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائداً لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات ، التي أدخلها على الفن الكوميدي في بداية القرن الرابع ق. م .

« برلمان النساء » و« براكسا » الحكيم

يمثل المنظر المسرحي عند أريستوفانيس شارعاً أثينيا ، تظهر في خلفيته ثلاثة منازل . وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث « برلمان النساء » (Ekklesiazousai) فَجْراً ؛ أي حوالي الساعة الثالثة صباحاً ، حيث لا تزال نجوم الليل متألقة في صفحة السماء . تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متنكرة في ثياب رجل ، ومُمسكة بشعلة وهاجة ؛ إنها براكساغورا (ربما يعني اسمها « النشطة في السوق العامة ») زوجة بيليبيروس الذي تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التي يتوكأ عليها في سيره ، ومنتعلة حذاءه اللاكوني . وتبدو عليها علامات القلق والانشغال ؛ إذ إنها تنتظر في هذا المكان منذ وقت طويل . وما الشعلة التي تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع في هذا المكان ، كما سبق أن اتفقن فيما بينهن . ها هي ذي براكساغورا وقد طال انتظارها دون أن تظهر في الأفق أية واحدة من حليفاتها ، فوقفت تُناجي الشعلة المتوهجة بأسلوب فَضْفاض ، كما يفعل أبطال التراجيديا في مناجاتهم لضوء أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى ، فهي تقول : « إنك - أي الشعلة - تقفين في حجراتنا وتشاهدين أسرار حنا الطاهر ، وتقع عيناك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية . ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تُفشين أسرارنا » (٧ - ١٦) . [(١٧)]

لقد ضاقت النساء ذرعاً بتولّي الرجال إدارة دفة الأمور في أثينا ، وقررن أن

يذهبن متنكِّرات في ثياب الرجال إلى « مجلس الشعب » (Ekklesia) خُلسةً ، لكي يتخذن من القرارات ما يمكِّنهن من الاستيلاء على السلطة . وابتداءً من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء في الدخول واحدةً بعد الأخرى ، أو في مجموعات صغيرة وهُنّ جميعاً يمثلن أفراد الكوروس اللائي يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا . ومن المحتمل أن عددهن الإجمالي هو اثنتا عشرة ، ويشكّلن نصف الكوروس صديقات براكساغورا اللائي يقطُنّ داخل المدينة ، أمّا النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ في الدخول بعد بيت ٣٠٠ ، وعندئذٍ يلتئم شمل الكوروس ويصبح عدده كاملاً .

ونعرف من الحوار الذي يدور بين براكساغورا وبقية النساء أنها خطة مُبَيَّتة سبق الاتفاق عليها في إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن . وبلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة ! وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ، ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة ؛ طلباً لسمرة البَشَرة ؛ ذلك أن الاسمرار أقرب إلى الرجولة ! ولقد وضعن جميعاً لِحًى مستعارة ، إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقةً من إبيكراتيس الملقب بـ « حامل الدرع » (ساكيسفوروس « Sakesphoros ») ؛ لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظمَ جسمه ، فصارت كالدرع الواقي ! (٦٠ وما يليه) .

وفي بداية التجمع النسائي تُلقي فيهن براكساغورا – زعيمة حركتهن – خطبة عصماءَ عن برنامج الإصلاح المُزمَع تنفيذه . وتتناول النساء – وهن أعضاء الجوقة – في حديثهن الغنائي ، أثناء سيرهن نحو « مجلس الشعب » ، صورة المستقبل . ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهيئ لظهور بيليبيروس زوج براكساغورا ، الذي بدأت الشكوك تساوره في زوجته ، التي سرقت ملابسه وخرجت بليلٍ . ويخبره خريميس – القادم من اجتماع مجلس

الشعب – بالانقلاب الذي وقع في أُمور الدولة ونُظُمها ، حيث اتخذت القرارات بأغلبية ساحقة ، واختيرت براكساغورا زعيمة للحكومة . وفي بيت ٥٠٤ يعود أفراد الكوروس ومن خلفهن مباشرة تأتي براكساغورا ، التي لا تزال ترتدي ملابس زوجها ، وتأمر النساء بأن ينزعن عن أنفسهن ملابس الرجال ، بعد أن نجحت خطتهن ، فهي نفسها ستذهب خُلسةً إلى بيتها لتُعيد ما سبق أن سرقته من ملابسَ قبل أن يُدرك زوجها ما وقع . وفي تلك الأثناء يغير أعضاء الكوروس ملابسهن في الأوركسترا بالفعل ، وتعود براكساغورا ، ويُصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية .

وتتلخَّص أسس النظام الجديد – كما تشرحها براكساغورا لزوجها – ببساطة متناهية في أن كل الآلام والمتاعب ستختفي ؛ لأن كل شيء من الآن فصاعداً سيُصبح ملكاً مشاعاً للجميع . وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية ، الهدفُ منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد ، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة ، وهي المسألة الجنسية ؛ حيث إن النظام الجديد يريد أن يُنصف العجائز فيعطيهن أولويةً مطلقة في المتعة الجنسية على الفتيات ، ومن ثَمَّ فعلى من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصغيرة أن يقدم بعض التضحيات إشباعاً لشهوات العجائز وإرضاءً للعدالة الاشتراكية .

وتخرج براكساغورا إلى السوق لكي تُشرف على الترتيبات اللازمة ، لاستقبال كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة . وها هم أولاء البسطاء السُّذَّج يُسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم ، أمَّا المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يُقدِموا على أية خطوة . ويدخل شاب صغير جاء ليلتقي محبوبته – الفتاة الجميلة التي تنتظره في لهفة ، و وفقاً للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز على أولوية كل منهن في التمتع بصحبة هذا الشاب ، قبل أن يسلمنه إلى فتاته . وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها

براكساغورا ؛ إذ اختفت بعض المشاكل لتظهر مشاكل أخرى جديدة . وهذا ما تختلف فيه المسرحية عن « ليسيستراتي » ، وتتفق مع « بلوتوس » . ومن الملاحظ أن براكساغورا لا تظهر كثيراً في الأجزاء الأخيرة من المسرحية . وفي نهاية المسرحية تجري الاستعدادات لإقامة الوليمة العامة ، التي يستغرق اسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية ! (١١٦٩– ١١٧٥) .

ولقد عرضت مسرحية « برلمان النساء » عام ٣٩٣ ق. م ، بعد انتهاء الحروب البلوبونيسية بتسع سنوات (٤٠٤ – ٣٩٥ ق. م) .

كانت أثينا لا تزال تتجرع العلقم من كأس الهزيمة ، وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة ، إلا أنه ينبغي التنويه إلى أن تصرُّفَ الإسرطيين تجاهَ أهل أثينا اتسم بالاتزان والتحضُّر ؛ إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميراً كاملاً في وقت كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك . ولقد أغضب هذا الموقف أهل طيبة وكورنثة ؛ فسحبوا تأييدهم للحلف الإسرطي . ومن ثَمَّ فعندما طلب أهل فوكيس عام ٣٩٥ ق. م ، المساعدة ضد طيبة ، نادت إسبرطة بغزو بويوتيا كلها ، فلبَّى جميع الحلفاء – فيما عدا كورنثة – النداء ، وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينهما ضد إسبرطة ، مما وضع الأثينيين في موقف حرج ، وعجز زعماء المدينة وأصحاب الرأي – وفي مقدمتهم ثراسيبولوس [(١٨)] – عن اتخاذ أي قرار ؛ إذ تحَيَّروا في الاختيار بين القبول الذي سيُثير غضب إسبرطة ، والرفض الذي ربما سيضيع عليهم فرصة ذهبية لوقف المدِّ الإسبرطي . وتلك هي المناسبة التي يُشير إليها أريستوفانيس في مسرحية « برلمان النساء » (بيت ٣٥٦) ، عندما يقول أحد الرجال : « كما وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين .» ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة في المجلس مؤيدةً لهم ، ولكنه بعد ذلك تراجع ولم يُلق الخطبة ، مُتَعَلِّلاً بوعكة صحية مفاجئة أصابته لأنه أكثر من أكل الكُمَّثرى ! وسواء أ ألقى ثراسيبولوس خطبته المعارضة

للحلف أم لا فقد تم تشكيله ، وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هاليارتوس لتحارب الإسبرطيين ، ولكنها وصلت بعد فوات الأوان ، أي بعد انتهاء المعركة وموتِ ليساندروس القائد الإسبرطي ، الذي كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة . ولا شك أن براكساغورا تُشير إلى هذا الحلف عندما تقول : « يبدو أن هذا الحلف الذي سبق أن تناقشنا في أمره هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يُنقذ المدينة » (١٩٣ – ١٩٤) . وبالفعل أنعش هذا الحلف روح أثينا بعض الوقت ، إلا أنه هُزم في معركة كورنثة الكبرى عام ٣٩٤ ق. م . ومُنِي الحلف بهزيمة أخرى في كورونيا في العام نفسه على يد القائد الإسبرطي أغيسلاوس ، بعد عودته من آسيا الصغرى . وفي تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة ، تَخرج علينا براكساغورا لتُدين سياسة الرجال المذبذبة ، وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتهن أكثرَ ثباتاً من جنس الرجال ، وأكثرَ حرصاً على شئون الدولة !

هذه هي الخطوط العريضة لمسرحية « برلمان النساء » ، في إطار عصرها التاريخي والفكري . فإذا انتقلنا إلى « براكسا » الحكيم نجدها تبدأ أيضاً بيقظة بليروس (= بيليبيروس) من نومه ، حيث لا يجد نعله ولا رداءه ، ويقطع بأن زوجته هي التي خرجت بهما ، وتساوره الشكوك في أن يكون خروجها هكذا قبل طلوع الشمس لغرض شريف .

ويقول جاره : « يا لَلعجب ! إن ما حدث لكَ يُشابه بالضبط ما حدث لي . إن زوجتي أيضاً قد اختفت بردائي ! وليس هذا ما يُحزنني . إن الطامة الكبرى هي أنها ذهبت كذلك بالنّعْل الوحيد الذي عندي ، فكيف أستطيع اللحاق بها ؟!» ثم يقول : « لقد تأخرنا عن المجلس ومع ذلك فكيف السبيل إليه الآن ؟ وأين لي برداء ، وأنا لا أملك غير ذلك الذي ذهبت به امرأتي ؟ يا له من موقف لا مَخْرَجَ لنا منه ! لقد حبستنا نساؤنا وقيدتنا من أرجلنا . إنّا

لا نستطيع الآن حَراكاً ، ولا نَصلح الساعةَ لشيء غير النوم ، فلأرجعنَّ إلى فراشي !» ويَدْهش كريميس (= خريميس) عندما يرى بليروس جالساً على عتبة داره و وجهه في كفيه ، مرتدياً ثيابَ امرأته . وعندما يُخبره كريميس بأن المجلس منعقد ليتناقش في أمر إنقاذ الدولة ، يقول بليروس : « نعم ، بالخُطَب والكَلام ! لا شك أن الخطباء قد انبروا من كل مكان بألسنةٍ كالسيوف المسلولة ، يحسبون أنهم بها يُصلحون أمور الدولة !» . ويصف كريميس لبليروس ما حدث في المجلس ، فيقول : « لقد نهض من وسط الجمع شاب أبيض البَشَرة (= امرأة متنكرة) وسيم الطلعة ، وجعل يخطب في الناس ويقول : «« ينبغي أن نعهد بشئون الدولة إلى النساء ، وأن نضع في أيديهن زمام الحكومة .»» » فيسأله بليروس :

« ماذا تقول ، يا كريميس ؟»

« هذا ما حدث ، وحقِّ الإله زيوس !»

« وهل وافق هذا الخطيب أحدٌ من الحاضرين ؟»

« نعم جميع طائفة الخبازين ، أعني أصحاب الوجوه البيضاء هؤلاء (أي النساء المتنكرات) ، الذين حدثتك عنهم ، فلقد ارتفعت أصواتهم وعلا هُتافهم حتى بلغ مَسْرَى السحب ومدار النجوم ، وتبعهم آخرون مهللين مرحِّبين مصادقين على اقتراح الخطيب .»

« عجباً ! السلطة توضع في أيدي النساء !»

وسنتبين ما انتهت إليه الأحداث في مسرحية الحكيم ، أثناء حديثنا عن نقاط البحث التالية .

قضية « المرأة والرجل » بين أريستوفانيس والحكيم

لم يتمتع أريستوفانيس مثل يوريبيديس باللقب نفسه الذي أطلق يوماً ما على

توفيق الحكيم ؛ أي « عدو المرأة » ، إلا أننا نرى إطلاقِ مثل هذا اللقب على أي مؤلف ينتقد سلوك النساء أو يظهر بعض عيوبهن حكماً فيه الكثير من التعميم والسطحية . فما اهتمام شاعر مثل يوريبيديس وكاتب مثل توفيق الحكيم – وغيرهما كثيرون – بالمرأة ومشاكلها إلا ضرب من التقدير لدور المرأة في حياتنا الاجتماعية ، وفي تحقيق التقدم الحضاري المنشود . ففي المرحلة المتأخرة من حياة الحكيم – أي بعد زواجه عام ١٩٤٦ – تراه يعبر عن رأيه بأن مصر الحديثة لن تحقق ما تصبو إليه من نهضة حضارية أو تقدم ثقافي ما لم تتقدم المرأة لحمل مسئولياتها الجديدة ، وتُبادر بمُواءمة حياتها وسلوكها للقيم الجديدة . ففي كتابه « حماري الفيلسوف » على سبيل المثال ، يقول الحكيم إن نهضة مصر ينبغي أن تبدأ من القرية ، ولا أمل في تقدم القرية المصرية ما لم تغير المرأة الريفية من أسلوب حياتها الحالي ، ونظرتها للأمور . ينبغي أن تتحلّى المرأة القروية بنظرة جمالية ، وهي ترتب أدوات المنزل ، أو وهي تنظف واجهة البيت وحجراته ، أو وهي تختار ملابسها . هذه النظرة الجمالية في المرأة المصرية بالقرى كفيلة بأن تُحيل الريف المصري ، المليء بأكوام السباخ إلى حدائق فَيْحاءَ ومزارعَ وفيرةِ العطاء ، ومصانع كبيرة ومستشفيات ، ومدارس تُخرج أجيالاً تقدِّر الجمال وتسعى لتحقيقه في كل شيء . خلاصة القول إن المرأة المصرية ينبغي أن تلعب الدور نفسه الذي لعبته – ولا تزال – المرأة الأوربية في قرون النهضة ، مصدراً للدفء والجمال ، في المنزل أولاً ثم في أي موقع من مواقع العمل بعد ذلك .

إلا أن فكرة عداوة توفيق الحكيم للمرأة لم تولد من فراغ ، وهي عداوة ليست مظهرية أو دعائية كما ذهب البعض ، وإنما نشأت من شعور الفنان الحقيقي بالخطر من عالم النساء . وعُرف مثل هذا الشعور عن شكسبير و روسو و بيرون و برنارد شو وغيرهم . وما شهريار الحكيم سوى صورة للمؤلف الفنان

نفسه ، الذي يحاول الهروب من بين ذراعي امرأة ، تهدّد بامتلاكه وتحويله إلى زوج وأب وأولاد . فكلا الرجلين يرى في المرأة خطراً عليه بما تهيِّئ من سعادة بيتية ، وما تخنق فيه من قوى خلاقة ، ثُمَّ أ ليس هذا هو شعور بغماليون عندما يتحول تمثاله العاجي إلى زوجة آدمية ؟

وتوفيق الحكيم هو القائل في « حماري وحزب النساء » شارحاً لدور المرأة في الحياة : « إن المرأة مثل القمر . أقصد بمعناه الفلكي لا الشّعري ، فهي لا تُشع ضوءاً من داخل نفسها ، بل تعكس الضوء الآتي إليها من شمس عقل الرجل . هي كالقمر « كائن سلبي » وسطح مُعتِم في ذاته ، لا تَسطع إلا بما ينعكس على قلبها ورأسها من تفكير الرجل وإحساسه . فدُنوّها منه في مجال العمل المنتج ، له من الفائدة ما يعادل فائدة المرآة إلى جانب المصباح ، إنها تضاعف نوره ، وتَزيد إشعاعه . أمّا أن تنتظر منها أكثر من ذلك فهو انتظار للمستحيل . لن يكون للنساء في مجالسنا النيابية والاجتماعية أكثر مما للمَرايا بجوار المصابيح في القاعات والصالات . ولقد بلغنا ولا شك في الحضارة حدا يقتضي أن نزين جدراننا بالبلور !» كما أن توفيق الحكيم هو الذي يرى في المرأة – كما سنلاحظ – مخلوقاً خدّاعاً لا يمكن لأحد أن يخدعه . هذا ويدفع الحكيم عن نفسه تهمة عداوة المرأة فيقول في المقال نفسه : « ولسوف يؤلّف عني كتاب بعد موتي « توفيق المفترى عليه » . الواقع أني دائماً أتمنى للمرأة تقدماً ، ولا أختلف معها إلا في معنى كلمة « التقدم » فهي تفهمها على أنها الجري في إثر الرجل واللحاق به ، وأنا على العكس ، أرى الرجل هو الذي يجري وراء المرأة . فالمسألة فيما يظهر لا تعدو مجرد خلاف في الرؤية والنظر . وحتى الآن لم يفتح الله على الجنس البشري بواحد ذي عينين سليمتين ؛ ليبصر لنا أيهما هو الذي يسير خلف الآخر ؟!»

نعود لمسرحية أريستوفانيس فنجده أمراً طبيعيا أن يتعرض الشاعر بنقده اللاذع

للرجل ، في مسرحية تقوم أساساً على فكرة تولّي المرأة مقاليدَ الأمور في الدولة ، إلا أن هذا لا يعني أنه لم يكن قاسياً في انتقاداته للمرأة . يدور الحوار التالي بين إحدى النساء و براكساغورا . تقول الأولى عندما تأمرها براكساغورا بوضع إكليل على رأسها ، والتحدث كرجل يخطب في مجلس الشعب :

« كيف ألقي خطبة قبل أن أحتسي خمراً ؟»

« نعم ! تحتسين خمراً !»

« فلم إذاً هذا الإكليل ؟» (شاعت لدى الإغريق عادة لبس التيجان والأكاليل فوق الرءوس أثناء الشراب) .

« أغربي ! هل هذا ما ستفعلين هناك ؟!» (أي في المجلس)

« ماذا ؟ أ لا يشرب الرجال خمراً أثناء اجتماعهم بالمجلس ؟»

« يشربون ؟ يا لَكِ من بلهاء !»

« أقسم بأرتميس أني على يقين من أنهم يفعلون ذلك ! بل إنهم يجرعون كئوس الخمر حتى الثمالة ، وإلا فما كانوا ليخرجوا بمثل هذه القرارات ! هل كان بوسعهم أن يصنعوا هذا الهراء إن لم يكونوا سكارى ؟» (٣٣١ وما يليه) .

فهنا يوجه الشاعر الأثيني انتقاداته للرجال بوصفهم ساسةً ، ويتخذ قراراتهم في مجلس الشعب دليلاً على أنهمْ يُديرون دفة الأمور وهم مخمورون . وفي مكان آخر تقول براكساغورا : « يقولون إن الشباب كلما ازداد نعومة – وهو أمر وفرته لنا الطبيعة – ازداد تفوقاً في مجال الكلام والخطابة .» (١١–١٤). ولا شك أننا هنا إزاء هجوم كوميدي على شباب أثينا المخنّث ، وحركات « الموضة » أو « التقليعات » التي تشبه « الخنافس » و « الهيبيز » في أيامنا هذه.

وربما كان الشاعر يقصد بهجومه بعضَ رجال السياسة من الشبان المخنَّثين في أثينا دون أن يذكر أسماءهم . على أية حال فإن هجوم براكساغورا على التخنُّث إنما يُعَدُّ اعترافًا ضِمْنيا بتفوق الرجل . ونحن في الحقيقة أمام موازنة نقدية ساخرة بين الرجل والمرأة . تقول براكساغورا في حديثها أمام مجلس الشعب النسائيّ :

« إني أقترح أن يُسند حكم الدولة إلى المرأة ، فأنتم تعرفون أنهن في البيوت المدبِّرات والحاكماتُ ، فَهُنَّ في شئون المنزل الأقدر والأفضل ، وهُنَّ اللائي يصبغن الصوف بطريقة قديمة . أ لم يكن البحث عن كل ما هو نافع – لا الجري وراء كل جديد – كفيلاً بإنقاذ أثينا ؟ والنساء هُنَّ اللائي يحمِّصن الشعير جالساتٍ كما كُنَّ قديماً ، ويحملنَ الأثقال فوق رءوسهنَّ كما كُنَّ يفعلنَ قديماً ، ويحتفلنَ بأعياد الثيسموفوريا كما كُنَّ يفعلنَ قديماً ، ويخبزنَ فطائر الجبن المعسولة كما كُنَّ يفعلنَ قديماً ، وهُنَّ اللائي يخدعنَ أزواجهن بنفس الأساليب القديمة المعهودة ، ويُخفين عشاقهن بنفس الحيلة القديمة . لهذا كله لِتَتْرُكوا ، أيها السادة ، صَوْلَجانَ الحُكْمِ لهن ؛ فلا أحد يستطيع أن يُباري المرأة في طرقها وأساليبها ، ولا خوف عليها أن تنخدع وهي في السلطة لأنها بارعة في فنون الخداع .» (٢١٠ – ٢٣٨) .

ولقد تحدث المجتمعون في مجلس الشعب – أي النساء المتنكرات – عن المرأة فلم يذكروا عنها إلا كل خير ، وتناولوا الرجل بالحديث فقالوا عنه أسوأ ما يمكن أن يقال ، قالوا عنه إنه وغد متشرِّد ، لص متملِّق ، ذليل . أمّا المرأة فهي مخلوق صُنع من الذكاء والفِطْنَة ، تجيد فن كسب المال . قالوا إن النساء لا يُفشين أسرار الثيسموفوريا ، أمّا الرجال فيُثرثرون بكل أسرار الدولة . وكثيراً ما تُعِير النساء بعضهن بعضاً الملابس وأدوات الزينة والنقود وكئوس الشراب ، وتُعيد الواحدة منهن دَيْنها دون أن ينقص منه شيء ، برغم عدم وجود أي شاهد على

ما استدانت (٤٣٥ وما يليه) .

وهكذا نجد نقد أريستوفانيس موجّهاً للمرأة والرجل معاً ، بل إننا في بعض الفِقْرات لا نعرف ما إذا كان هذا الجنس أو ذاك هو هدف لسان الشاعر الساخر ؛ إذ يختلط الأمر بين هذين الجنسين اختلاطاً تاما في كثير من الأحيان ، بحيث يُصبح من المتعذّر التمييز بينهما .

فالنصف الأول من الجوقة يتكون من نساء متنكرات في ثياب رجال . وبدايةً من البيت رقم ٣٠٠ يدخل النصف الثاني المكون من اثني عشر رجلاً ريفيا ، هم في حقيقة الأمر نساء متنكرات إلا أنه لا توجد كلمة واحدة في أغنيتهن تدل على ذلك . وهكذا نجد أنفسنا في مسرحية أريستوفانيس في حيرة ممّا إذا كنا أمام نساء يلبسنَ كالرجال ، أو رجال لهم صوت وحركات النساء . وفي بيت ٣١٠ يدخل بيليبيروس بملابس زوجته ، التي كانت قد سرقت ملابسه . وفي أحاديث النساء وأغاني الجوقة يخاطبن بعضهن بعضاً أحياناً بـ « أيتها النساء » وأحياناً أخرى بـ « أيها الرجال » ، « إخوتي » أو « أخواتي » مما يدعم رأينا بأن هذا « الخلط » بين الجنسين إنما هو أمر متعمد وهدف مقصود من قبل أريستوفانيس ، الذي ربما أراد انتقاد النساء المتشبهات بالرجال أو الرجال المتشبهين بالنساء أو الاثنين معاً .

ويدور الحوار التالي في مسرحية أريستوفانيس بين بيليبيروس وخريميس ، حيث يقول الأول :

« إذاً فالنساء هن اللائي سيتولين مهام الرجال ؟»

« هذا ما فهمته .»

« لن أذهب أنا إلى المحكمة ، بل ستذهب زوجتي ؟!»

« ولن تعول أنت أهل المنزل بل زوجتك التي ستفعل ذلك .»

« ولن أستيقظ للعمل في الصباح الباكر كالعادة ؟»

« لا ؛ فهذا سيكون من شأن زوجتك ، ويمكنك من الآن أن تبقى نائماً في المنزل .»

« ولكن هذا الأمر سيكون شاقا علينا نحن المسنين . فهبْ أن النساء بعد تقلدهن مقاليدَ الأمور سوف يرغمننا على ....»

« على ماذا ؟»

« على ممارسة الحب معهن .»

« وإن كنّا على غير استعداد ؟»

« سيحجبن عنّا طعام الإفطار .»

« تعلّمْ إذاً أن تمارس الحب من أجل لقمة العيش !»

« بالقوة سنتعلم ؟! يا للهول !» (٤٥٨ وما يليه) .

وتَرِدُ في هذا الحوار إشارة واضحة لتنافس المرأة والرجل على إدارة المنزل والأمور العائلية ، ويدل هذا على أن المرأة الأثينية كانت تحاول الحصول على المساواة مع الرجل ، على المستوى الشخصي والعائلي ، لا على المستوى العام ؛ أي الاجتماعي والسياسي . ولا يمكن أن تؤخذ هذه المعالجة على أنها محاولة جادّة من أجل تحرير المرأة تحريراً كاملاً .

ولا يوجد دليل واحد قويّ على أن المرأة الأثينية كانت امرأة عاملة ، أمّا صاحبات الخانات أو بائعات الخبز وما شابه ذلك ، فكنّ بصفة عامة من الأجنبيات أو الأثينيات المنحدرات من أسَرٍ فقيرة . وينبغي ألا نقبل دون تحفظ ما يُرْوَى من أن أم يوريبيديس كانت بائعة خُضَر أو فاكهة ، ولا سيما إن كان ذلك قد ورد عن أحد الشعراء الكوميديين . وإذا أردنا أن نبحث عن

أريستوفانيس « محرر المرأة » – إن كان حقا له وجود – فعلينا بالنظر في مسرحية « ليسيستراتي » لا « برلمان النساء » ، فالأولى أكثر جدية وتقوم بدور البطولة فيها امرأة ذات عبقرية واستقلال قويّ . إننا لا نُنكر أن بعض الأصوات الداعية إلى تحرير المرأة قد ترددت بين الحين والآخر في بلاد الإغريق ، ولكنها لم تَلْقَ صدًى واسعًا ، كما لم تلمس كل أفراد الجنس الناعم . هذا مع أن صوت أريستوفانيس كان واحدًا ضمن كوروس ، ضمَّ بين صفوفه يوريبيديس ثالث الثالوث التراجيدي الخالد . لقد أحس الأخير بوطأة انتقاد الجمهور لحرية المرأة في الكلام والتعبير عن نفسها ، إلا أنه قد اتُّهم بعداوة المرأة لأنه أظهرها بنقائصها على المسرح ، كما أدخل الشك والبغضاء على الحياة الزوجية في تراجيدياته . أما أريستوفانيس فيصور المرأة على أنها مخلوق ثرثار ، مثير للشائعات ، مجنون بالقيل والقال ، فتظهر النساء على مسرحه مخمورات مترنحات ، لا يتقيدن بآداب اللياقة وقواعد الأخلاق . ومع أن يوريبيديس يتحدث أحيانًا عن المرأة الذكية إلا أن المرأة المثقفة لم تأتِ للوجود بَعْدُ . فإذا وضعنا في الاعتبار قولة بريكليس المشهورة بأنه ينبغي على المرأة ألا تكون موضوع حديث بين الرجال مدحًا أو قَدْحًا (ثوكيديديس ٢ ، ٤٥ ، ٢) ، علمًا بأن بريكليس لم يكن بالشخص المعتدل أو المحافظ في أفكاره وأفعاله ، لأدركنا أن صوت أريستوفانيس و يوريبيديس يُعَدُّ شيئًا أخطر من مجرد صرخة احتجاج على النظرة التقليدية للمرأة [١٩] .

ومن البديهي أن يحتل موضوع المرأة مكان الصدارة في مسرحية توفيق الحكيم ، كما هي الحال في مسرحية أريستوفانيس . ويهمنا أن ننوّه هنا إلى أن نظرة توفيق الحكيم للمرأة في مسرحية « براكسا » ، وفي كتاباته الأخرى ، جاءت ثمرة لتجارب الحكيم الشخصية ، ولم تنطلق من نظرية اجتماعية أو سياسية ، ولا من موقف فلسفي معين ، فهو ليس مُصلِحًا اجتماعيا وإنما فنانً

يسجل حصيلة تجربته الذاتية ، بما له من حس خاص ورؤية متفردة .

دعنا الآن نرسُمْ ملامح صورة المرأة في مسرحية الحكيم ، حيث يدور الحوار التالي :

براكسا : « نعم أرى أنكن قد قمتنَّ بما ينبغي ، فمعكن أردية أزواجكن وعِصيُّهم وأحذيتهم .»

الجارة : « وعقولهم .»

براكسا : « لا ، لسنا في حاجة إلى عقولهم ، تكفينا أحذيتهم وعصيهم .»

وقد يتساءل البعض عمّا إذا كان الحكيم يسخر هنا من عقول الرجال ، التي تَفْضُلها الأحذية والعِصِيّ ، أمْ هو ساخر من عقلية النساء ، اللائي ينحصر اهتمامهن في المظهر دون الجوهر . إلا أننا على ضوء كتابات الحكيم الأخرى – وكما سبق القول – نعتقد أن النساء هن المقصودات بالنّصاب الأوفى من السخرية والتهكم .

وعندما اجتمعت النساء لكي يبحثن في كيفية إنقاذ الدولة ، وقامت براكسا لتخطب فيهن ، قالت : « أيتها النساء ، أ تدرون ما هذا الدواء العجيب ؟ أ تعلمون ما هو السبيل الوحيد الآن إلى إنقاذ أثينا ؟»

الجميع : « ما هو ؟»

براكسا : « أن نضع زمام الدولة في يد المرأة ، ولا تظنون الرأي غريباً ، أ فلستم جميعاً تضعون زمام البيت في يد المرأة ؟» ثم تُضيف : « نعم ، إن أخلاق النساء لَخيرٌ ألف مرة من أخلاقنا نحن الرجال ، وإنهن لأقدرُ ألف مرة على القيام بما فيه المنفعة للناس ، وتوفير أسباب الراحة للجميع ، وإرضاء الطوائف والأفراد ، وتدبير وسائل الرخاء والثراء . فمَنْ أكثر من المرأة اقتصاداً ؟

ومن غير المرأة يستطيع الحصول عند الحاجة على النقود ؟ مَنْ غير المرأة طُبِعَ على التنظيم وخُلِقَتْ فيه عبقريةُ الترتيب والتنسيق ؟ إنها إذا تسلّمت السلطة فإنها تُحسن حكم الدولة ، وهي التي اعتادت أن تحسن حكم زوجها . إنها إذا حملت التبعات نهضت بأعبائها في حرص دون أن يخدعها أحد ، فهي التي اعتادت أن تخدع الآخرين .»

وصورة المرأة كمخلوق خادع لا يخدع ، موجودةٌ في مسرحية « برلمان النساء » ، كما سبق أن لاحظنا ، إلا أنها صورةٌ هزلية كوميدية ، ربما لا تمثل رأي أريستوفانيس الحقيقي في المرأة . ولكن الأمر مختلف عند توفيق الحكيم ، القائل في حديث وهمي على لسان عباس محمود العقاد ، تحت عنوان «« حماري وعداوة المرأة »» : « الخداع . لا تُرَعْ من هذه الكلمة ! هي عندنا نحن الرجال نقيصة ، وهي عندهن غريزة . منذ فجر التواريخ والمرأة تتزين : أي تخدع . لقد عُرِفَ الطلاء على وجه المرأة قبل أن يُعرف على جدران الهياكل . وطلاء الجسم ملازم لطلاء النفس ، بل إن النفس هي المنبع ، فهي بنزوعها إلى الكذب والتمويه تتخذ الجسم لها مطية . ما من امرأة صدقت فتشجعت وبرزت سافرة للرجل لكي يعرف وجهها الحقيقي ! منذ آلاف الأعوام والمرأة تتنفس من إحدى رئتيها بالهواء ، ومن الرئة الأخرى بالرياء . بل إن الرياء والخداع هما الأكسچين والهيدروچين في هواء كل امرأة ! ولقد اتخذ الخداع على مر الأجيال ألواناً تحاكي ألوان أثوابها ، فهو تارة بريء الغرض كل مهمته أن يبهر البصر ، وهو تارة رداء ضروريّ يستر عورة ، وهو في كل الأجيال سليقة تنطلق بلا غاية ولا هدف . لذلك ما فكرت يوماً في لوم امرأة لأنها خَدَعَتْ ، إنما كنت ألقاها قائلاً :

خَلِّ اللَّوْمَ فليس يُثْنيها　　　حُبُّ الخِداعِ طَبيعَةٌ فيها

(من ديوان العقاد « أعاصير مغرب »)

وفي حوارها مع جارتها تقول براكسا كذلك : « هدفنا أن نتسلم نحن في أيدينا شئون الدولة ، والدولة كما تعرفين تسير الآن كأنها سفينة ضالّة في بحار عميقة القاع ، وهي عاطلة من المجاديف والشراع .» فترد الجارة : « نعم ، لو تسلمنا هذه السفينة لغزلنا في الحال بمغازلنا ألف شراع .» فتنتهرها براكسا قائلة : « أ لن تَكُفّي عن ذكر الغزل والمغزل .» وهي تعني أن النساء مهما حاولن التقلد بالرجال ، ومزاولةَ أعمالهم ، لا ينسون طبيعتهن ولا الأعمال الخاصة بهن ، حتى إن هذه الجارة تحتفظ تحت ثيابها بمغزل وخيط لترفّه به عن نفسها – كما تقول – أثناء انعقاد مجلس الشعب . وفي المجلس يدور الحوار التالي بين براكسا وكاتمة أسرارها (وهي جارتها القديمة) ، التي تقول ناظرة لوجه براكسا :

« أذكر يوم كنتُ أراك تهيّئين الطعام في المطبخ قربَ النار أن العرق كان يتصبب من وجهكِ بهذا المقدار .»

« أ ترين ذلك ؟»

« بل لقد كان وجهك أشدَّ نضرةً وأكثر إشراقًا .»

ونستشف من هذا الحوار أن توفيق الحكيم حتى هذه الفترة من سنّه على الأقل – أي عند تأليف هذه المسرحية – كان يفضّل أن تركز المرأة جهودها في المنزل لا خارجه ، أو أن يكون المنزل هو مملكة المرأة الحقيقية . وها هو ذا يقوّل تحت عنوان « حماري وحزب النساء » : « ولأسلّم على كل حال بنظرية المرأة إثباتًا لحسن نيتي . ولنقلْ إن الرجل هو المتقدم ، وإنها هي المتخلفة. وتفانياً مني في إرضائها أقول : إن هذا التخلف يبدأ منذ نصف مليون سنة ، أي من عصر الكهوف ، يومَ كان الإنسان الأول يعيش حياة الصيد في الغابات، تاركًا أنثاه في كهفها تُعنّى بصغارها ، وتهيّئ مما صاد لها ولأطفاله طعامهم

وطعامها . لقد كان هذا التوزيع في العمل بأمر من الطبيعة التي زودت الرجل بعضلات قوية للكفاح خارج الكهف ، وحَبَتِ الأنثى بالوداعة والرحمة والحنان اللازم للأمومة داخل العش .» ولكي يحدث تغيير في أوضاع الجنسين – كما تَنشده النساء – يقول توفيق الحكيم في تهكُّم عنيف ، إن « الاقتراح العملي لتحقيق ذلك ، هو أن نبادر فوراً فنرسل حضرات سيدات الحزب النسائي إلى مجتمع فُطري ، يُشابه مجتمع الإنسان الأول . وأظننا نجد مثل هذا المجتمع الآن في غابات أواسط أفريقيا . هناك نترك البعثة الكريمة لتضع أسس الحياة المنشودة ، وعليها أن تعيد توزيع العمل من جديد على الوضع العكسي ، فتتولى هي القيام بأعمال الصيد في الغابات ، وتدع للرجل العمل داخل الكهوف ، ولننتظر نصف مليون سنة أخرى !»

وتُخاطب براكسا الحكيم المجلسَ منتقدةً الرجل فتقول :

« لم يأتِ بَعْدُ رجل استطاع أن ينظر إلى البعيد قبل القريب ، ولم يظهر رجل جعل الدولة كلها دائرة واحدة ، مركزُها النفعُ العام ، وأخرج نفسه منها ليسهر عليها من عَلٍ كأنه إله . إنّا كلما عقدنا الأمل على رجل ، وحسبناه المُصلح المنشود ، خاب الظن وَطَفا على لجج السخط العام حُكمُه العَفِنُ كما تطفو الجِيَف ، وانتشرت في الجو رائحة الفساد المعهود . إنها لحالٌ كادت تدعو إلى اليأس المميت ، لو لم أجد لكم أيها الناس ، دواء له فعل السحر .» وبعد أن يعرف بليروس وكريميس أن المرأة ستقوم بكل أعمال الرجال ، يدور بينهما حوار يقترب جِدا من نظيره عند أريستوفانيس ، إلا أنه في الوقت نفسه يوضح الفرق الجوهري بين شاعر كوميدي مقتصد في أسلوبه ، يركز معانيه تركيزاً شديداً ، فتنطلق فكاهاته في كلمات قليلة كالسهام المجنحة ، وناثرٍ ساخرٍ يمتاز بروح التهكُّم ، ولكن الحوار عنده يتسكع في تفصيلات كثيرة . يقول كريميس توفيق الحكيم :

« ولن تَعول كذلك بعد الآن أهلك و ذويك ، بل إن امرأتك تتولى ذلك عنك .»

« ولن أكِدَّ إذاً ولن أشقى طول النهار ؟»

« لا وحقِّ زيوس ! فالنساء سوف يتحملن كل شيء ، أما أنت فستقبع في دارك مستريحاً نائماً ، لا تعرف الكد ولا العناء .»

« هنالك مع ذلك شيءً يدعو إلى الخوف والقلق ، أ تدرى ما هو ؟»

« ما هو ؟»

« أن النساء إذا تسلّمن قياد الحكم فإنهن سوف يرغمننا نحن الرجال الضعفاء بالقوة .»

« يرغمننا على ماذا ؟»

« مغازلتهن !»

« وإذا لم نفعل ؟»

« قد يَمْنَعْنَ عنا الطعام والشراب .»

« إذاً فلنغازلهن ، فنضمن على الأقل ألا نموت جوعاً !»

« ولكن الإرغام على كل حال ، والالتجاءَ إلى القوة في مثل هذه الأمور ، والمغازلةَ بأمر القانون والدستور شيء مخيف .»

« فيما يتعلق بي وبهذا الأمر بالذات ، فإني أطيع نصوص القانون ، وأنفّذ قرار الحكومة وأحترم روح الدستور !»

الطعام لكل فم والشيوعية الجنسية عند أريستوفانيس

تتقدم براكساغورا في مسرحية أريستوفانيس بمشروع لقيام نظام شيوعي

سافر ، يقوم على شيوع الخيرات وإلغاء نظام الزواج واستبدال الشيوعية الجنسية به . ولعل السبب في ظهور مثل هذه الأفكار في المسرحية ، يرجع إلى نشر « جمهورية » أفلاطون أو ظهور بعض كتبها (ولا سيما الأربعة من الثاني إلى الخامس) في الوقت نفسه الذي انشغل فيه أريستوفانيس بنَظْمِ « برلمان النساء » . وما كان هذا الموضوع الطريف ليفلتَ من لسان أريستوفانيس الكوميدي ، ويمكن لأي باحث مدقّق أن يلاحظ بعض نقاط التشابه في الفكر والقول بين هذين العملين الأدبيين ، مع أن أحدهما جاء ليناقض الآخر ، وبغضّ النظر عن الروح الكوميدية التي تنزع إلى المبالغة والتهويل في مسرحية أريستوفانيس . على أننا ينبغي ألا نعامل أريستوفانيس بوصفه مُنَظِّراً للحركة المضادة للشيوعية الإغريقية ، كما أن اتفاقه في بعض النقاط مع أفلاطون قد يعود إلى أن هذه الأفكار الشيوعية كانت بصفة عامة قد لاقت رواجاً بين أهل ذلك العصر . ونحن نعرف أن هيبوداموس بن ميليتوس (معاصر لبريكليس) وفاليس الخالكيدوني (بداية القرن الرابع ق. م) قد اعتنقا مثل هذه الأفكار ، بل إن الأخير قد نادى بالمساواة بين الجنسين في الإرث . وينتقد أرسطو بشدة مبدأ إدخال تعديلات جذرية على بنية الأسرة الأثينية (١٢٦٦ أ ٣٤ ، ٩ ، و ١٢٧٤ ب ٩) . وربما قصد أريستوفانيس بمسرحية « برلمان النساء » أن يشنّ هجوماً سافراً على المبادئ الاشتراكية الأفلاطونية ، التي شاعت في أثينا ، وكانت في الغالب موضوعَ نقاش ساخن في المدارس الفلسفية ، ومثار سخرية بين أفراد الفئات المحافظة .

وفي ظل النظام الجديد الذي ستقيمه براكساغورا سيُصبح كل شيء عاما مشاعاً للجميع ، هكذا ستصبح الثروات ومُتَع الحياة كلها . لن يُسمح بعد اليوم بوجود واحد غنيّ وآخر فقير ، لن يتملك فرد العديد من الأفدنة والمساحات الشاسعة من الأرض الزراعية ، على حين لا يملك الآخر ما يُقيم عليه قبره .

ولن تكون هناك مئات من الخدم والحشم رهنَ إشارة واحد ، على حين آخر لا يملك خادماً واحداً فقط . سيشترك الجميع في كل خير وشر ، سيتقاسمون حياة واحدة مشتركة ، فيها كل شيء ملكٌ للجميع بلا أدنى تفرقة (٥٩٠ وما يليه) .

وجدير بالذكر أن أفلاطون قد عالج مسألة إلغاء الملكية الفردية ، ولو أن الاشتراكية عنده تقتصر على فئة « الحراس » (phylakes) فقط (راجع « الجمهورية » ٤١٦ د ، و ٤٦٤ ب) . ومن النتائج الملموسة لقيام الشيوعية في مسرحية أريستوفانيس أنه لن تُسرق العَباءات بعد اليوم ، ولن يكون ثَمَّةَ مجال للحسد ؛ إذ ستختفي فئة الحُفاة والعُراة والفقراء جميعاً ، ولن يكون هناك وجود للمشاحنات القضائية ، ولن تُوقَّع حجوزات على الممتلكات (٥٦٥ وما يليه) . « سيختفي كل ضغط للحاجة الملحّة ، فكلٌّ سينال ما يتمنى من الكعك وخبز الشعير والكستناء والملبس والخمر وأكاليل الزهور والسمك . ولذلك لن يحتفظ أحد بالثروة التي جمعها عن طريق السلب والنهب .» (٦٠٥ – ٦٠٧) .

ويدور الحوار التالي بين بيليبيروس وبراكساغورا ، يقول الأول :

« لن يكون هناك إذاً لصوص ؟»

« ولم ؟ وهل سيسرقون ما هو ملكهم الخاص ولو بصورة جزئية ؟!»

« ولن تكون هناك فرصة لأن يصادف المرء قاطعَ طريق جاء ليسطو على العباءات بلَيْلٍ ؟»

« لا ، حتى ولو كنت نائماً في منزلك أو لو فضلت الخروج ، لن يمارس أحد هذه المهنة ، فهناك وفرة في كل شيء وللجميع . ولو حدث لك ذلك لا تقاوم أو تُقاض السارق . ولِمَ تُجهد نفسك ؟ ما عليك إلا الذّهاب إلى مخازن

الدولة ، وهناك سيسلمونك عباءة جديدة . سيعيش الجميع وكأنهم تحت سقف واحد مشترك. ؛ إذ ستختفي جميع الحواجز والحدود ، وتندمج جميع الممتلكات الخاصة في شيء واحد .» (٦٦٧ وما يليه . قارن « جمهورية أفلاطون » ٧ ، ٤٥ – ٤٨ جـ) .

ويرسم أريستوفانيس صورة النظام الشيوعي في مسرحيته بواسطة خطوط هزلية ساخرة ، رغم ما يُوحي به الشاعر من أنه يأخذ الأمور مأخذ الجد . وتعدُّ نهاية المسرحية (١١٥٥ وما يليه) خير مِصْداق لهذه الحقيقة ؛ فعندما ينطلق النداء إلى الوليمة العامة يطلب من المواطنين في الوقت نفسه أن يحضر كل فرد منهم وعاءَ « الشوربة » الصغير الخاص به مليئاً ! وبذلك يتحول النظام الشيوعي في المسرحية إلى أضحوكة عابثة (absurdum) ، لقد سخر أريستوفانيس من بعض الأفكار الفلسفية الجادة الشائعة في عصره . نعم ، فلقد كانت الأفكار الطوباوية أو اليوتوبيا الشيوعية سائدة في ذلك العصر ، بفضل النزعة التهرُّبية (escapism) ، التي لم تكن مقصورةً على فئة من الفئات ، بل صبغت العصر كله بصبغة عامة ، ونعني نزعة التهرُّب من الواقع الأليم ، بالاستغراق في الخيال والمثالية أو التهكم والسحرية .

وإذا أردنا أن نتعرف على رَدِّ فعل الأثينيين تجاه الأفكار الشيوعية المطروحة في المسرحية ، فعلينا ألا نبحث عنه في تهليل وتصفيق بقية النساء لبراكساغورا وكل ما تقوله ، ولا في الحوار بينها وبين زوجها ، وإنما في الحوار بين المواطنين . فأحدهما كريم الطبع كيِّس الخلق ، والآخر متشكك أنانيّ النزعة ، وهذا ما نعرفه من رد فعل كل منهما على قرار مجلس الشعب بتسليم كل الثروات إلى الدولة (٧٣٠ وما يليه) . فهذا الحوار الذي يُعَدُّ غايةً في حذق فن الكوميديا ، يكشف في الوقت نفسه عن سيكولوجية الشعب الأثيني . ونحن في هذا الحوار إزاء طرازين متناقضين تماماً ، أحدهما يمثل إنساناً ذا

روح وطنية ، يطيع القوانين ويحترم الديموقراطية . أمَّا الآخر فهو انتهازيّ ، لا تمثل الاشتراكية بالنسبة له سوى وسيلة للكسب غير المشروع والتميُّز بشتى الطرق . خلاصة القول إننا أمام « الحيوان السياسي » و « الحيوان الاقتصادي » إن صح هذا التعبير الأخير . وبهذه الصورة المقارنة يعكس أريستوفانيس حقيقة الأوضاع السائدة في ذلك العصر من ناحية ، وفكرة الصراع الأبدي بين الحرية الفردية والمساواة الاجتماعية من ناحية أخرى .

وتمتلىء كوميديا « برلمان النساء » من أولها إلى آخرها بالإشارات الجنسية . فمنذ اللحظات الأولى تربط براكساغورا بين الشعلة التي تحملها في يدها والجنس ، وذلك في حديثها الاستهلالي (٦ وما يليه) ، كما سبق أن ألمحنا . وعندما تظهر المرأة الثانية وتتبادل أطراف الحديث مع زميلاتها ، فيصفن كيف سرقن ملابس أزواجهن ، تقول : « إن زوجي يا عزيزتي ، رجل فَحْل من جزيرة سلاميس ، لا يتركني أهدأ في السرير لحظة واحدة طوال الليل ، حتى إني لم أتمكن من سرقة عباءته إلا هذه اللحظة !» (٣٧ - ٤٠) . ومن الطبيعيّ أن تكون الكوميديا التي نشأت من احتفالات وأغاني الفالليكا (Phallika) ذات طابع جنسي . ولقد ارتدى ممثلو الكوميديا أقنعة بشعة ، تقوم على المبالغة ، ولا سيما في البطن وعضو التذكير فاللوس (phallos) . ولم يكن هناك حد أو قيد أمام الشاعر الكوميدي ، وهو يستغل موضوع الجنس الطبيعي والشاذ ؛ لإثارة الضحك . بل لم يتعود الشعراء الكوميديون تناول هذا الموضوع بألفاظ مهذبة أو عبارات مُهَنْدَمَة ، كما هو الحال في الأدب النثري الإغريقي ، وإنما دأبوا على معالجته في صراحة تامة وبألفاظ عارية المضمون مفضوحة المعنى . تقول إحدى النساء : « ولكننا لم نتدبر هذا الأمر جيداً ، إننا ساعة التصويت نرفع أيدينا لا أرجلنا ، وإن كنا أميل إلى رفع الأرجل من رفع الأيدي !» (٢٦٤ - ٢٦٥) . ويقول بيليبيروس عن زوجته التي سرقت

ملابسه وخرجت في ساعة متأخرة من الليل : « إني لعلى يقين تام أنها ما خرجت في مثل هذا الوقت لهدف نبيل !» (٣٢٥ - ٣٢٦) . ويدور الحوار التالي بين بيليبيروس وزوجته براكساغورا لدى عودتها من مجلس الشعب ، يقول الزوج :

« ها أنت ذي ، يا براكساغورا ! من أين جئت ؟»

« وماذا يهمك في هذا ؟»

« ماذا يهمني ؟! يا للغباء !»

« بالقطع لا يمكن أن يتسلل الشك إلى ذهنك وتظن أني قادمة من عند أحد العشاق .»

« لا . أبداً . ليس بالضروري من عند « واحد » من العشاق .»

« تَثبَّتْ من ذلك .»

« كيف ؟»

« أنظرْ ! هل شعري معطر ؟»

« ماذا ؟ أ لا يمكن لامرأة أن تمارس الجنس بغير عطور ؟»

« ليكن ما يكون . أنا شخصيا لا أستغني عن العطور .» (٥١٩ - ٥٢٦) .

ويعرف الجمهور أن براكساغورا تسللت لتذهب إلى المجلس ، ولكنها أمام زوجها تتعلل بأنها ذهبت لتُعاون إحدى النساء ، التي كانت تعاني من آلام الوضع ، وأخذت ملابسه لكي تقاوم برد الليل القارس (٥٢٨ وما يليه) . ولا يقتنع بيليبيروس بهذه الأسباب الملفقة مما يَزيد شكوكه ، ويُثير السخرية والضحك لدى الجمهور .

ولم تكن الحياة الجنسية لأفراد النظام الشيوعي الجديد بغير قواعد وقيود ،

هذا ما نستنبطه من الحوار التالي بين بيليبيروس وبراكساغورا ، حيث يقول الأول :

« وإن أراد شاب أن يخطب حب إحدى الفتيات ، فإنه لا شك سيتوسل إلى ذلك بالهدايا .»

« لا . فكل النساء والرجال سيكونون ملكاً عاما ومشاعاً ، ولن تكون هناك أية قيود من زواج أو غيره .» (قارن « جمهورية أفلاطون » ٧ ، ٤٥٧ جـ) .

« ولكن ماذا سيحدث لو رغب الجميع في تملُّك إحدى الفتيات هي بالقطع أجملهن ، ويطمعون فيها جميعاً في نفس الوقت ؟»

« ستقف المرأة القَزم قبيحة المنظر إلى جوار الفتاة الساحرة ذات القَدّ الميَّاس، وقبل أن يُسمح لك بمعاشرة الثانية لا بدَّ أن تمر بالأولى ولو كانت عجوزاً شمطاء .»

« لقد أحسنت صنعاً بالنساء ، فلن تبقى امرأة على وجه الأرض بدون عشيق ، فماذا أعددت للرجال ؟ إذ إن الفتيات في اعتقادي سيتنازعن الشاب الوسيم ، ويتجنبن العجوز القبيح .»

« لن يُسمح لأية فتاة بالخروج على قوانين الدولة ، فإلى جانب عشيقها الشاب طويل القد وسيم الطلعة ، سيقف قصير القامة قبيح الهيئة أخرق السلوك . وقبل أن يُسمح لها بالتمتع بصحبة معشوقها الجميل ، ينبغي أن تَهَبَ نفسها بعض الوقت لشخص أخرق قبيح .» (٦١١ وما يليه) .

وترسم براكساغورا صورة مجسَّمة للجنة الشيوعية المثالية ، التي يتوافر فيها الغذاء والكساء والشراب والجنس ، فتقول : « سيكون هناك طعام لكل فم ، وسيبقى فائض لا يترك مجالاً للتقتير أو الحسد في ظل النظام الجديد . وسيخرج كل فرد من لعبة التنافس على تملك الأشياء فرحاً بما غنم ، حاملاً

شعلة الفوز في يده ، مكللاً شعر رأسه بتاج من زهور ، وبينما هو يتجول في شوارع المدينة سيحاصره عدد غفير من النساء ، ستدعوه إحدى العجائز صائحة : «هيّا إلى فراشي ! ففي حوزتي فتاة جميلة جِدا» . وسيسمع من تناديه من إحدى النوافذ قائلة : «عندي هنا أحلى وأجمل الفتيات يا ولدي ، ولكن عليك بدفع الضريبة لي أولاً ، وقبل أن تتمتع بصحبتها» . وعندئذٍ ستصرخ عجوز شمطاء ضعيفة البصر مخاطبة شابًا فَتِيا : « قف ! أين أنت ذاهب يا زير النساء الجريء ؟ ولِمَ هذه العجلة ؟ عَبَثٌ ما أنت فاعل ! ينبغي أن تستسلم لقوانين الدولة .» » (٦٩٠ وما يليه) .

وبالفعل تنشب في المسرحية معركة حادة بين بعض العجائز ، حول أحقية كل منهن في التمتع بشاب صغير السن ، رَمَتْهُ الأقدار إلى هذا المكان . ففي بيت ٨٧٧ تقع مشادة ساخنة بين امرأة عجوز وفتاة في نضرة الشباب ؛ لأن الأولى تحاول اغتصاب عشيق الثانية ، وهو فتًى مفتول العضلات يتمتع بعنفوان الشباب وقوته . وتحاول كلٌّ منهن التفوق على الأخرى في أغنية غرامية تقول فيها العجوز : « ليأتِ إليّ مسرعاً مَنْ يرغب في الهوى ، وسيجد كل ما يسره ؛ لأن الخبرة متوافرة ومضمونة لدى الناضجات من النساء ، ولكنها تنقص المراهقات المتقلبات في بحر الهوى . وهل ستظل أية مراهقة مخلصة لعشيقها محافظة على عهدها إلى النهاية مثلي ؟ لا بل ستقفز من صديق إلى آخر ، ستقفز . نعم ستقفز من عشيق إلى عشيق .» وترد الفتاة بأغنية تقول فيها : « لِمَ تحسدين الفتيات متعتهنّ ، فالجمال الناعم يشعُّ من أطراف العذراء ويزدهر على صدرها . أمّا أنتِ فتنتزعين شعيرات حواجبك ، وتزركشين خديك بألوان الزينة بطريقة خرقاءَ . إنك تَظْهرين حقا كالعروس ، وإنما تلك التي ستزفُّ إلى أحضان الموت !» وتستشيط العجوز غضباً ، وتتمنى أن يكون عشيق الفتاة بارداً فاتراً (٨٧٧ وما يليه) . وعندما يصل الشاب في بيت ٩٣٤ حاملاً

شعلةً ، يحتدم الصراع بين العجوز التي تتمسك بتطبيق الدستور ونص لوائح النظام الشيوعي الجديد ، والتي تُحتّم على الشبان إرضاء العجائز أولاً وقبل التمتع بالفتيات . وها هي ذي تُحاول جرَّ الشاب عَنْوَةً إلى منزلها (٩٨١ و ١٠٠١) ، ويحاول الأخير إقناعها بالدخول سريعاً إلى منزلها ، خشيةَ أن يراها « الحانوتي » فيظنها جثماناً مُعَدا للدفن ! (٩٩٦ - ٩٩٧) . وهنا تُبرز العجوز نصَّ القانون الجديد ، وهو كما يلي : « إذا أراد شاب أن يخطب ود عذراء فتيّة ، عليه أولاً أن يُرضي إحدى العجائز ، فإن رفض الشاب يحق للعجوز أن تلجأ إلى القوة الجبرية ، وأن تجُرّه إلى منزلها بالطريقة التي تروق لها .» (١٠١٥ - ١٠٢٠) . ويُذعن الشاب للقانون ويأمرها بإعداد فراش العرس ، ولكنه في وصفه لهذا الفراش إنما يصف سرير موتها ! (١٠٣٠ - ١٠٣٣) . وعندئذٍ تظهر عجوز أخرى تدّعي أن الشاب من حقها لا من حق العجوز الأولى . والعجوز الثانية في نظر الشاب أسوأ حالاً من الأولى ؛ فهي تبدو له وحشاً خُرافيا وهذا ما يدفعه إلى الاستنجاد بهرقل (هيراكليس) قاهر الوحوش ، علّه يمدّ له يد العون في التخلص من هذه الكارثة . ثم تظهر عجوز ثالثة تدّعي أحقيتها في الاستيلاء على الشاب ، وتُمسك كل واحدة بالشاب وتتشبث بتلابيبه ، وتشتد المعركة الساخنة بين العجائز الثلاث ، في محاولة مستميتة من جانب كل منهن للفوز به عَنْوةً .

ولنا أن نتساءل مع بيليبيروس كيف والحال هكذا سيمكن التعرف على الأطفال ؟ وكيف سيعرف الأب من هم أبناؤه ؟ وتُجيب براكساغورا واضعةً تشريعاً شيوعيا جديداً : « لن يتم ذلك أبداً ولا يمكن أن يتم ، فسيكون الصغار أبناء للجميع دون تمييز .» (٦٣٥ - ٦٣٧ ، قارن « جمهورية أفلاطون » ٤٦١ جـ) .

موقف الحكيم من الطغيان السياسي ونظام الحكم

ويبدو أن الأفكار الشيوعية لم تكن هي شغل توفيق الحكيم الشاغل في ذلك الوقت ، وإنما « مشكلة الحكم » هي التي ملكت عليه فؤاده واحتلت مكان الصدارة في نهاية مسرحيته ، حيث يحتدم صراعٌ ثلاثيّ الأطراف بين هيرونيموس قائد الجيش ، رمز القوة والعنف ، والفيلسوف الذي يمثل العقل والمنطق ، وبراكسا زعيمة النساء ورمز الأنوثة والجمال والجنس . والصراع الحقيقي هو ذلك الذي يقع بين القوة الغاشمة متمثلةً في هيرونيموس ، والعقلانية الهادئة التي يمثلها الفيلسوف ، وهذا ما نفهمه من الحوار التالي أثناء انعقاد المجلس :

الفيلسوف : « عجباً ! مَنْ ذا الذي يمنعني من إبداء رأيي ؟»

هيرونيموس : « أنا .»

« وما حُجَّتك في كمّ فمي وحبس لساني ؟»

« (يشير إلى سيفه) هذا .»

« آه ، نعم نعم ، حجة دامغة !»

وأمّا عن الصراع بين العقل والجسد فيتمثل في الحوار بين براكسا والفيلسوف في المجلس ، إذ تقول براكسا :

« آهٍ للفلاسفة ! يعترفون لنا معشرَ النساء بكل فضيلة إلا فضيلة العقل ؟»

« ومَنْ قال لك ، يا سيدتي ، إن العقل فضيلة ؟»

« يا للعجب ! أ تكفر بالعقل أيها الفيلسوف ؟»

« وما فائدته ؟! ها أنت ذي قد وصلت إلى الحكم بغير حاجة إليه .»

« إن الشعب هو الذي اختارني للحكم .»

« اختيارٌ موفّق جميل ، وهو دليل آخر على أن الشعب يستطيع أن يُحسن الاختيار دون أن يلجأ إلى العقل . ولو شاء سوء الطالع أن يُرزق الشعب ذرةً من العقل لما ظفر باختيارك لسياسة الدولة !»

ويدور الحوار التالي فيما بَعْدُ بين الفيلسوف المسجون و براكسا عبر القضبان:

براكسا : « لقد كنت أنت مرآتي التي أطالعها كل صباح .

الفيلسوف : « وماذا أخبرتك تلك المرآة ؟

« أني جميلة .»

« ثم ماذا ؟»

« لا شيء غير ذلك .»

« آه ، ما فائدة المرآة إذاً ، إذا كان الإنسان لا يرى فيها إلا ما يريد أن يرى ؟!»

وربما يكون الفيلسوف في المقتطفات سالفة الذكر ناطقاً بلسان توفيق الحكيم ، الذي يرى – كما سبق أن ذكرنا – أن النساء ناقصاتُ عقل ، وأنهن سلبيات لا يمكن أن يُنتجن شيئاً مفيداً دون إيحاء ومساعدة الرجل . ولاشك أن توفيق الحكيم قد عانى فيلسوفاً ومفكّراً من الطغيان السياسي وكمّ الأفواه المعارِضة في الثلاثينيات والأربعينيات .

على أية حال فإن هجوم الحكيم على المرأة يبلغ ذروته ، عندما يصل هيرونيموس ، وتُعلن كاتمة السر ذلك إلى براكسا ، فتطلب الأخيرة المِرْآة ، فيطمئنها الفيلسوف بأنها جميلة وأن هيرونيموس سوف يراها كذلك ، إن كانت له عين ترى الجمال . وبعد فترة من النقاش بين الفيلسوف وبراكسا وهيرونيموس ، يختلي الأخير ببراكسا في حجرتها للتحدث في شئون الدولة على انفراد ، وتُغلق كاتمة السر عليهما الباب ، ويقع أحدهما في أحضان

الآخر ، ويعانق السيف الحمامة - كما نعلم من الهمس والغمز واللمز الذي يدور بين الفيلسوف وكاتمة السر - وهنا يصل بليروس زوج براكسا ويَصيح :

« أين امرأتي ؟»

كاتمة السر : « رئيسة الحكومة . إنها الآن منهمكة في شئون الدولة .»

بليروس : « أريد أن ألقاها في الحال .» (يتجه إلى باب الحجرة) .

كاتمة السر (تقف في سبيله) : « مستحيل ! إن شئون الحكومة ...»

بليروس : « دعيني ! أنا زوج الحكومة .»

كاتمة السر (مستنجدةً) : « إليَّ أيها الفيلسوف ! أخبره ، حدِّثْهُ ، أقنعْهُ بعقلك الراجح !»

الفيلسوف (كالمخاطب نفسه) : « عقلي الراجح ، كل فائدته الآن أن يُلجأ إليه في ستر المواقف المخزية !»

بليروس : « أ رأيت امرأتي أيها الفيلسوف ؟»

الفيلسوف (يُشير إلى باب الحجرة) : « إنها خلف هذا الباب قد ارتمت في أحضان .. مشاكل الدولة !»

بليروس : « أ هو أمر خطير يشغل امرأتي ؟»

الفيلسوف : « لا يشغل امرأتك أخطر منه .»

بليروس : « أ يطول هذا الأمر ؟»

الفيلسوف : « تلك مسألة مزاج .»

ولا يَخْفَى على أحد ما في هذا الحوار ، ولا سيما العبارة الأخيرة ، من تلميح جنسي صارخ . وأكثر من ذلك أن كريميس يطلب من بليروس أن

يتوسط له لدى زوجته رئيسة الحكومة ، لكي تهبه بعض المزايا قائلاً : « إنها صنعت منك كبيراً للقضاة ، أنت الذي يصلح أن يكون كبيراً للخراف !» وبعد ذلك يقول بليروس : « إن حكمها هو الحكم الصالح ، إن المسكينة تُعطي جسدها وقلبها لدولتها ، اُنظرْ ها هي ذي خلف هذا الباب غارقة في أحضان العمل – العمل الجليل والفعل المجيد !»

وهكذا يبلغ توفيق الحكيم القمّة ليس فقط في نقده للمرأة وإدارة الحكم ، وإنما أيضاً في القدرة على التهكم والسخرية وإشاعة الروح الكوميدية (vis comica) في كل كلمة من الحوار الساحر ، الذي يدور بين الشخصيات .

ومن الملاحظ أن الحكيم يربط في نقده بين المرأة والشعب ، فكلاهما ينخدع بالكلام المعسول وما لذ وطاب من العهود . تقول براكسا للفيلسوف : « ما فائدة الكلمات ؟» ، فيرد قائلاً : « فائدتها أنها تنعش القلب إذا قيلت لامرأة ، وتوصل إلى الحكم إذا قيلت لأمة .»

وكلما اقتربت المسرحية من نهايتها تشابكت عناصر الصراع الثلاثي أكثر فأكثر ، وتدخل براكسا مع هيرونيموس على الفيلسوف المسجون يدور الحوار التالي بينهم :

براكسا : « آه ! إني لم أكن قطُّ أبغض الرأس والفم .»

هيرونيموس : « هذا صحيح ، لقد تركتِ أصحابَ الرءوس يهرِّفون ، وأصحابَ الأفواه يهتفون ؛ فكثرت المطالب وارتفع الصياح .»

براكسا : « ينبغي أن أفعل ذلك ؛ فما أنا إلا الحرية الجميلة ، كما يقول الفيلسوف العظيم !»

هيرونيموس : « ما أنتِ إلا الفوضى !»

براكسا (في سخرية خفية) : « وأنتَ ؟!»

هيرونيموس : « أنا النظام . أ سمعتِ منذ أن قبضت يدي على الحكم أن قامت طائفة بطلب أو هرّف أحد برأي أو فتح فم بصياح أو ارتفع صوت بهتاف ؟ مضى كل هذا وانقضى عهد الأحزاب وانمحت الخلافات والمنازعات والمنافسات .»

براكسا : « كلمات .»

ثم يحتكمان إلى الفيلسوف ، إذ تقول براكسا :

« تكلم إذاً ! أيُّ الحُكمين أصلح ؟»

الفيلسوف : « سلاني أي الحكمين أفسد !»

براكسا (في عتب) : « أ هكذا تسمّي حكمي ؟»

الفيلسوف : « لقد كنتِ تحكمين بمفردك ، وأنت بمفردك اسمك الفوضى .»

هيرونيموس (صائحاً مقهقهاً) : « أحسنت ! أحسنت !»

براكسا (تُشير إلى هيرونيموس) : « وهو ؟»

هيرونيموس : « نعم ، وأنا ؟»

الفيلسوف : « أنت أيضاً تسيطر وحدك ، وأنت وحدك اسمك الهمجية ، لقد جمعت شمل الأمة ، و وحّدت كلمة البلاد ، الكل الآن كأنه واحد ، والشعب كأنه فرد . هو أنت !»

هيرونيموس : « نعم هو أنا ، ولا شيء غيري أنا ، ولا إرادة إلا إرادتي ، ولا يد إلا يدي . وسأعطي الشعب بهذه اليد أخلدَ المجد !»

براكسا : « ما هو هذا المجد ؟»

هيرونيموس : « الظّفَر والانتصار .»

ويقول الفيلسوف في سياق الحوار نفسه : « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معًا اسمنا الدولة . يجب أن يسير أحدنا إلى جانب الآخر دون أن يَطغى أحدنا على الآخر .» ويقول كذلك : « لا بد لنا من إصبع تحرِّك خيوطنا الثلاثة ، وتعرف سر التأليف بيننا ، وتلعب بنا لعب الساحر بتفاحات ثلاث ، ينثرها ويجمعها فوق يده دون أن تتصادم أو تلمس واحدة الأخرى .» ثم يقول : « إن كبير الآلهة زيوس إذ صنع الأرض* قد وضع فيها كل قوانين حركتها وأسرار حياتها ، ففي مقدوره أن ينام هادئًا في الأولمب (جبل الأوليمبوس) كما يشاء ، وهي سائرة من تلقاء نفسها ، لقد جعل في كل شيء بذور كل شيء ، ففي الضعف جراثيم القوة ، وفي القوة جراثيم الضعف، كل شيء يتوالد من كل شيء ، ويتفاعل ويتتابع في دائرة دائمة . عى أن هنالك لحظات موفقة نادرة تُنتج فيها الحركة بعض التقارب بين الأضداد ، ويُحدث فيها التفاعل والمصادفاتُ شيئًا من التوازن بين العناصر . فإذا التفاحات الثلاث قد رقصت رقصات متناسقة فوق كف سعيدة ، وهنا تخطو البشرية خطواتها الهرقلية النادرة ، في شِبْهِ نشوة عارضة من النواميس الدائرة !»

ولا يعتبر هيرونيموس – مثله مثل أية قوة غاشمة – بهذا الكلام . وفي النهاية يأمر بسجن براكسا كما سبق أن سجن الفيلسوف .

وجدير بالذكر أن شخصية هيرونيموس ممثل القوة الغاشمة ، وشخصية الفيلسوف رمز الفكر الناضج ، جاءت من صنع توفيق الحكيم ؛ إذ لا وجود لهما في مسرحية أريستوفانيس ، بل إن شخصية براكسا نفسها ، المأخوذة من الأصل الإغريقي ، قد اكتسبت في نهاية المسرحية أبعادًا جديدة ، فهي أحد أركان نظام الحكم الثلاثي المتوازن ، الذي يرسمه توفيق الحكيم في المنظر

---

* في الأساطير الإغريقية لا يعتبر زيوس خالقًا للأرض أو الكون وإنما هو على رأس أسرة هي آخر السلالات الإلهية

الأخير لمسرحيته . هكذا نجد أنه على الرغم من أن توفيق الحكيم قد بدأ مع أريستوفانيس البداية نفسها ، وسار معه إلى منتصف الطريق ، إلا أنه وقرب نهاية المسرحية ترك أنموذجه الإغريقي ، وشقّ لنفسه طريقاً جديداً ؛ وذلك لكي يتمكن من التعبيرْ عن الأفكار والقضايا التي شغلته وشغلت أهل عصره . وبذلك نجح الحكيم في حل المعادلة الصعبة ، وهي تقليد الأعمال المسرحية الكلاسيكية الخالدة دون المساس بجوهرها الأصلي ، وتحميل هذه الأعمال القديمة مضامين عصرية دون التحلل من الشخصية التقليدية المميزة لها . (٢٠)

ويزداد فهمنا لنهاية مسرحية « براكسا » التوفيقية لو قرأنا ما يقوله الحكيم في كتاب « التعادلية » عن علاقة العمل بالفكر . يقول : « تتصارع في المجتمع قوة العمل مع قوة الفكر . فالعمل من قديم الزمن ممثَّل في السلطة المادية التي تتولى أمور الناس بالفعل ، والفكر ممثَّل في السلطة الروحية التي تبصر وتنقد وتفتح للناس الآفاق ، التي يمكن أن يمتد إليها التطور الإنساني . ولعل أول مظهر للسلطان العملي هم الملوك ، وللسلطان الروحي هم رجال الدين ، والصراع بين السلطتين معروف من قديم . أمّا رجال الفكر من فلاسفة وشعراء وعلماء وأدباء وفنانين ، فإنهم لضعفهم وفقرهم وتفكك الرابطة بينهم قد اضطروا في العصور القديمة ، إلى خدمة الأقوى والأغنى وهم الملوك . وبقي رجال الدين يصارعون إلى أن ضعف سلطانهم بضعف سلطان الدين نفسِه – وخاصةً في العصور الحديثة – على أثر التقدم العلمي وركود التجدد الروحي . على أن التقدم العلمي أو العقلي قد يردُّ إلى رجال الفكر سلطانهم المفقود ، فبدءوا يظهرون بمظهر القوة المستقلة مع إطار الديموقراطية ، التي أخضعت الملوك ونوَّرت الشعوب ومكنتها من اقتناء الآثار الفكرية وضمان العيش لرجال الفكر . فقوَّةُ العمل اليومَ يمثلها حكام من صميم الشعب ، يصلون إلى السلطة (مثل براكسا) عن طريق الأحزاب والانتخاب . وسواء أ كان الحكم

في أيدي أحزاب متعددة تتناوبه أم في يد حزب واحد يسيطر وحده ، فإن الشعوب الآن هي التي تحكم نفسها بنفسها . على أن هذا الوضع الحديث لم يغير الشعور الخفيّ الذي يُكنُّه العمل نحو الفكر . فقوة العمل التي تمثل « التنفيذ » تخشى وتكره دائماً قوةَ الفكر ، التي تمثل « النقد والتوجيه » . إن العمل في كل زمان يحاول أن يُلزم « الفكر » بالطاعة ؛ في القديم كان الملوك يرغِّبون رجال الدين تارةً ويستميلونهم تارة ، وحيناً يهددون ويُخيفون ، وحيناً يستولون عَنْوةً على القوة الروحية ، ويُعلنون أنهم هم الرؤساء الحقيقيون للدين . وفي العصر الحديث يتعرض الفكر لعين الخطر ، ولكن في صورة جديدة ، فالحكم الديموقراطي أو الشعبي لا يستطيع في كل الأحوال أن يخفض صوت « الفكر » الحر قهراً وغصباً ، ولكنه يستطيع أن يُلغي وجوده إلغاءً بأن يستدرجه استدراجاً إلى حظيرة السياسة العملية . متى دخل رجل الفكر تلك الحظيرة فقد بطل نقده وتوجيهه وتفسيره ، وأصبح مُنْضَما إلى نظام معين يسير في اتجاهه ، ويعمل بتعليماته ، ويخضع لإرشاداته . وهذا الاستدراج للفكر كي يقع في حظيرة العمل ، يتم في العصر الحديث بواسطة شِباك وفِخاخ صنعت بمنتهى البراعة ، شِباك وفِخاخ في صورة نظريات أدبية فلسفية ، تؤدي كلُّها في النهاية إلى أن يلتزم الفكر بالعمل التزاماً يضر بمقومات حياته ، أو يُخضعه إخضاعاً يقضي على كيانه الذاتي . رسالة رجل الفكر هي التي تعتبر « الفكر » قوة مستقلة معادلة وموازنة ومراقبة لقوة « العمل » ، وهذا التعادل بين القوتين يَبْطُل إذا ابتلع أحدهما الآخر ، والخوفُ دائماً على الفكر منذ القدم ؛ لأن العمل أي الحكم هو الأقوى ، وهو الذي اعتاد أن يبتلع الفكر (كما حدث في « براكسا ») .»

الباب الرابع

إيزيس الحكيم
صدًى دراميّ معاصر لسيمفونية
اللقاء الحضاري بين مصر والإغريق

« من أجل هذا حُرِّمَ على كلِّ من يعبد أوزيريس أن يجتثَّ شجرة ناضرة أو يردم عين ماء جارية »

بلوتارخوس

أولاً : إيزيس تغزو العالم الإغريقي الروماني

لا حصر للتأثيرات المصرية في الحضارة الإغريقية الرومانية ، ولكننا سنركز الحديث على الأصل المصري لآلهة الإغريق الأسطورية ، فالإغريقُ أنفسهم يعترفون بذلك صراحةً ، ونضرب لذلك مثلاً بما كتبه هيرودوتوس أبو التاريخ ، عندما عقد موازنة بين الآلهة المصرية القديمة وآلهة بني قومه ، موضِّحاً بأن الإغريق قد تَبَنَّوا الطقوس والمعتقدات المصرية وهم ينسجون أساطيرهم حول آلهتهم .

ولقد أقيمت معابد لآلهة مصر في بلاد الإغريق ، وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال في جزيرة ديلوس ، حيث نشاهد هناك طريقاً للأسود يذكرنا بطريق

الكباش في الكرنك بالأقصر . وأقيم في هذه الجزيرة أيضاً معبد للإله المصري البطلميّ سرابيس و لإيزيس و هاربوكراتيس (حورس أو هورس أو حوريس) و أنوبيس و آمون و بوباستيس و أوزيريس وغيرهم ، بل تكونت في بلاد الإغريق جمعيات خاصة لممارسة الطقوس المصرية .

أمّا في مدينة بومبي بإيطاليا فتولّى العبادة كهنةٌ محترفون ، أقاموا طقوساً لإيزيس و أوزيريس ، وهي طقوس ذات طابع سريّ ، وهذا ما يحدّثنا عنه أبوليوس في « التناسخات » (الكتاب ١١) ، وكذلك بلوتارخوس في رسالته « عن إيزيس و أوزيريس » . (١)

واستمرت هذه العبادات حتى انتشرت الديانة المسيحية ، ودُمِّر معبد إيزيس بالإسكندرية عام ٢٩١ م ، ولكن ظلت عبادتها موجودة في معبد فِيَلَة حتى القرن السادس الميلادي ، وكان لإيزيس سحرٌ خاص ؛ إذ استطاعت أن تغزو العالم الإغريقي الروماني منذ القِدَم ، فهي إلهة مصر القومية ، التي صارت منذ العصر الهيللينستي الإلهة الأولى في حوض البحر الأبيض المتوسط ، إذ تأسّست عبادة لها في بيريه (ميناء أثينا) منذ القرن الرابع قبل الميلاد على أيدي بعض المصريين المقيمين هناك ، ولكن معظم المعابد التي أقيمت لهذه الإلهة في بحر إيجة ، كانت ضمن أسرة الآلهة المصرية التي ضمت سرابيس و هاربوكراتيس و أنوبيس ، كما أسلفنا .

وقد اعتبر هيرودوتوس إيزيس نظيرةً لديميتر الإغريقية ، ولكنها في العصر الهيللينستي أصبحت نظيرة لأفروديتي ربة الجمال والحب ، وتشبهت بها أرسينوي الثانية زوجة بطليموس الثاني ، وكذا بقية المَلِكات البطلميات . أمّا كليوباترا السابعة أشهر الملكات البطلميات وآخرهن ، فقد اكتسبت لقب « إيزيس الجديدة » Neo Isis . (٢)

وتُصور الرسوم الإغريقية إيزيس المصرية بغطاء الرأس المصري القديم ، و رداء

طويل له عقدة مميزة فوق الصدر ، أمَّا وجهُها فجادٌ و وقور وإن اتسم بالملامح الإغريقية ، وفي بعض الأحيان لا ترتدي غطاء الرأس ، وإنّما تتدلى خُصلتان أو ضَفيرتان من الشعر على جانبي وجهها .

و رويداً رويداً أصبحت إيزيس تعني كل شيء بالنسبة لأهل العصر الإغريقي الروماني ، وأنشدت أناشيد تمجد فضائلها وتتغنّى بمعجزاتها ، وغالباً ما يخاطبونها بقولهم :

« أنت أيتها الربة ذات الأسماء التي لا حصر لها .»

وفي عصر كاليغولا (٣٧ - ٤١م) أقيم معبد لإيزيس قرب روما ، وفي عصر ڤسباسيانوس (٧٠ - ٧٩م) ظهرت إيزيس مع سرابيس على العملة الرومانية الإمبراطورية ، أمّا كاركالا (٢١١ - ٢١٧م) فقد بنَى لها معبداً في روما نفسِها .

ومن أهم مميزات عبادة إيزيس في العالم الإغريقي الروماني ، ظهورُ الكهنة المحترفين والطقوس المنتظمة ، واستخدام ماء النيل المقدس ، والمواكب الفخمة في زخم الرقصات الرشيقة ، وصخب الموسيقى العذبة .

ولا يزال معبد إيزيس في بومبي الإيطالية موجوداً إلى يومنا هذا ، وهو أكثر معابدها كمالاً وجمالاً ، و وجدت به آنية خاصة لحفظ ماء النيل المقدس ، وكذلك مساكن الكهنة . وفي الحقيقة اكتشفت آثار وتماثيل عدّة لإيزيس في طول الإمبراطورية الرومانية وعرضها ، واستخدمت صورتها حِلْيةً على الأختام والجواهر ، وفوق شواهد القبور ، كما شاعت رموزها ولاسيما الجُلْجُل Sistrum . (٣)

ونستطيع الآن أن نفهم دوافع أمير الشعراء أحمد شوقي إلى الافتخار بانتقال عبادة الربة المصرية إيزيس إلى بلاد الإغريق والرومان ، فهو القائل في قصيدة

« كبار الحوادث في وادي النيل » :

وادّعاك اليونان من بعد مصر   و تلاه في حبك القدماء

فإذا قيـل ما مفاخـر مصر   قيل منها إيزيس الغـراء

وهنا تجدر الإشارة إلى أن انكباب الإغريق والرومان على الحضارة الفرعونية العتيقة ، واغترافهم منها بلا حدود ، قد أعطى للمؤلفات الإغريقية الرومانية - تاريخية كانت أو أدبية - أهميةً خاصة بالنسبة لدارسي الحضارة الفرعونية . فلا ننسى أن رموز اللغة الهيروغليفية لم تفكّ طلاسمها إلا منذ حوالى قرن ونصف من الزمان ، وعلى يد العالم الفرنسي شامبليون ، وبفضل وجود نص إغريقي ونص ديموطيقي إلى جانب النص الهيروغليفي على حجر رشيد المعروف .

وحتى يومنا هذا لا يزال الكُتّاب الإغريق والرومان من هوميروس إلى هيرودوتوس و سترابون و أبوللودوروس الصقلي و بلوتارخوس ، وكذا ليفيوس و تاكيتوس وغيرهم ممن لا يتسع المجال لحصرهم ، لا يزال هؤلاء الكُتّاب من المصادر الرئيسية التي لا غنى عنها لفهم الحضارة الفرعونية .

ولهذه الحقيقة جانبان يُثيران لدينا بعض التحفُّظات ؛ الأول هو أن أكثر آلهة المصريين وأعلامهم من ملوك وغيرهم ، قد عُرفوا في عصرنا الحديث بأسمائهم الإغريقية أو اللاتينية التي غَلَبت على أسمائهم الفرعونية الأصلية . أمّا الجانب الثاني الذي ينبغي أن ننتبه له فهو أن الإغريق والرومان - في غالب الأحوال - قد فسروا أساطير المصريين القدامي من منظور ثقافتهم وديانتهم ، فحاولوا أن يخلعوا عليهم رؤيتهم في الحياة والكون ؛ وهذا ما يفرض علينا ضرورة العودة دائماً إلى المصادر الفرعونية الأصلية كلما كان ذلك بمقدورنا .

وغنيٌّ عن البيان أن أسطورة إيزيس و أوزيريس تحتل مركز الصدارة ، لا في الحضارة الفرعونية فحَسْبُ ، بل وفي التراث العالمي والإنساني بأسره

وسنلاحظ في الصفحات التالية من دراستنا أن الإغريق اعتبروا أوزيريس الصورة الأصلية لإلههم ديونيسوس إله الخصوبة والخضرة في الكون ، وكذا إله الخمر وراعي المسرح . وهكذا تضعنا أسطورة إيزيس و أوزيريس منذ البداية في قلب المشكلة الأدبية والتاريخية ، التي دار حولها جدل كثير ؛ ونعني بها المسرح المصري القديم ومدى نضوجه ، وهل يمكننا اعتباره بدايةً لتاريخ المسرح ، أم من الأفضل أن نضعه في مرحلةٍ ما قبل المسرح ؛ أي المرحلة التي مهدت للبداية الحقيقية للمسرح عند الإغريق ؟ (٤)

أمّا مسرحية « إيزيس » الحكيم نفسُها فتفتح الباب على مصراعيه للوُلوج في موضوعنا الرئيسي ، حول المصادر الرئيسية لمسرح الحكيم . وفي الواقع ثمّةَ ثلاثُ ثقافات رئيسية يُحاول الحكيم المواءمة فيما بينها ومَزْجَها : أولاها — الثقافة العربية الإسلامية ، وثانيتها — الثقافة الأوربية قديمة كانت أو حديثة ، ثم تأتي الثقافة الثالثة — وهي ثقافة مصر القديمة . هذا إلى جانب الهدف الرئيسي للحكيم في كل مسرحياته ، وهو معايشة العصر الراهن والتفاعل مع مجريات الأمور والأحداث في حياتنا المعاصرة . ويمكن أن نجد كل تلك العناصر في أية مسرحية للحكيم بما في ذلك « أهل الكهف » و « يا طالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » ... إلخ . ويركز فونتين في أطروحته للدكتوراة « عن الموت والبعث في مسرح الحكيم » على الثقافة المصرية القديمة ، وهو يعتبر الحكيم فِرْعَوْنيا حتى النُّخاع في سلوكه اليومي وفي أعماله الأدبية . ويقول هذا الباحث الفرنسي إنه إذا كان المصريّ القديم قد خلّد نفسه و اسمه عندما بنى الأهرامات ونحت التماثيل وحنط الموتى ، فإن الحكيم يحاول أن يفعل نفس الشيء ؛ أي أن يخلد اسمه وذكراه في كتبه التي يؤلفها . هذا ما يقوله الحكيم نفسه في « زهرة العمر » ، ويضيف فونتين قوله إن الحكيم فرعوني حتى في آرائه السياسية ؛ ففي « عودة الوعي » المنشور

عام ١٩٧٢ ، يقول إن الاصلاح الزراعي الناصري لم يستطع أن يمحو صورة الفلاح المصري الفرعوني ، الذي لا يزال يعيش رمزاً لخلود الروح المصرية الفرعونية ! (٥)

ومن الجدير بالذكر أن مسرحية « إيزيس » قد نشرت عام ١٩٥٥ ، وبعد ذلك بثلاث سنوات نشر الدكتور حسن صبحي ترجمة « رسالة بلوتارخوس عن إيزيس و أوزوريس » ، التي راجعها د. محمد صقر خفاجة ، ونشرت في سلسلة الألف كتاب (وسنقتطف من هذه الترجمة بعض الفقرات التي ستساعدنا على شرح الأسطورة ، وإن كنا سنعدِّل فيها بعض الشيء عندما يثبت لنا اختلافها مع النص الأصلي) . ومن المرجَّح أن مسرحية الحكيم كانت وراء هذه الترجمة ؛ أي أن هذا العمل الإبداعي قد أثَّر في مسار الدراسات الكلاسيكية بمصر وليس نقيض ذلك . ومن هنا تأتي دعوتنا المتكررة للمتخصصين في الدراسات اليونانية واللاتينية بضرورة متابعة حركة الإبداع في الأدب العربي ؛ تحقيقاً للتفاعل المطلوب ومواصلةً لمسيرة الرواد أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهما . (٦)

ثانياً : أسطورة إيزيس وتفسيراتها عند بلوتارخوس

بادئ ذي بدء يتوجه بلوتارخوس (٧) (٥٠–١٢٠م) بهذه الرسالة إلى امرأة تُدْعَى كليا Klea ، وهي كاهنة تخدم في معبد إيزيس ، حيث يعتبرها واحدة من أتباع إيزيس (Isiakoi) ؛ أي مجذوبة إيزيس . ويسميها بلوتارخوس كذلك (٣٥) قائدة الثياديس (Thyıades) في دلفي ، أي أنها مُكَرَّسة لعبادة وطقوس أوزيريس من قبل والديها . ويبدو أنها كانت كاهنة إيزيس و ديونيسوس ، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أن معبد إيزيس كان في دلفي، مع أن بعض نقوش دلفي تحمل اسمها . (٨)

وقبل أن ندخل في تفاصيل صورة أوزيريس كما رسمها بلوتارخوس ، نلاحظ أن أحداث الأسطورة لم تأخذ منه سوى حوالى إحدى عشرة فقرةً (٩ – ١٩) من مجموع ٨٠ فقرة ، وهذا يعني أن الفقرات الباقية كانت بمثابة مقدمات وشروح وتعليقات ومناقشات حول مختلف التفسيرات الفلسفية وغير الفلسفية . هذا وستشغلنا هذه التفسيرات أكثرَ من سرد وقائع الأسطورة المعروفة للجميع .

وإنها لفرصةٌ سانحة أن نُلمَّ بعض الشيء برؤية بلوتارخوس للمصريين بصفة عامة (٩) حيث يقول (٦) :

« إنهم يسقون العجل أبيس من بئر خاصة ويُبعدونه عن النيل تماماً ، لا لأنهم يعدون ماءه كما يعتقد بعضهم دنساً بسبب التماسيح – فما من شيء يبجله المصريون تبجيلاً عظيماً كالنيل – بل يظهر أن شرب ماء النيل يسمن ويشحم ، ولكنهم لا يرغبون للعجل أبيس ولأنفسهم أيضاً مثل هذا الحال . بل يرغبون أن يكون الجسم المحيط بالروح خفيفاً نحيفاً ، فلا يكبت العنصر الفاني العنصر الإلهي فيه ويثقل عليه .»

وفي هذا القول ظلٌّ من ظلال الفلسفة الرواقية ، التي ترى في الجسد سجناً للروح . وهكذا يمتزج الفكر الرواقي – وله أصوله الشرقية – برؤية بلوتارخوس للنيل والمصريين .

على أية حال فالمصريون عند بلوتارخوس يميلون إلى الروح على حساب الجسد . وهو أيضاً يرى في كهنة إيزيس المصريين تديُّناً حقيقيا لا ظاهريا . فالمصريون بشهادة بلوتارخوس هم أكثر الشعوب تديُّناً حيث يقول (٣) :

« إن إرسال اللّحى وارتداء الثياب الخشنة لا يخلقان الفلاسفة ، كما أن لبس الكتّان وحلق الشعر لا يجعلان الناس كُهّاناً لإيزيس . إنما عابد إيزيس

الحقيقي هو الذي يبحث بإمعان ، ويتأمل الحقيقة التي يشتمل عليها كل ما يقدَّم لهؤلاء الآلهة وكل ما يقام لهم من أحفال ، عندما يتسلمه وفقاً للتقاليد الموروثة .»

وتدفع أسطورة إيزيس بلوتارخوس إلى التوغل في فلسفة الأديان حيث يقول : (٧٦)

« فلماذا لم يرَ أشهر الفلاسفة ، الذين يلاحظون سر معنى الألوهية في الأشياء عديمة الروح وعديمة الجسد ، أن من اللائق إغفال شيء من ذلك وإهماله ، فإني أعتقد أن علينا احترام تلك الخواص التي توجد في تلك الطبائع التي لها إدراك وروح وشعور وخلق . وليست المسألة أننا نُكرم هذه الأشياء نفسَها بل إننا نكرم عن طريقها الألوهية ، ما دامت هي بطبيعتها أشدَّ المَرايا صفاءً لإظهار الألوهية . لذلك يجب علينا أن نعتبر هذه الأشياء بمثابة أداة ، أو وسيلة في يد الإله الذي ينظِّم كل شيء ، وأن نعتقد أن ليس ثمَّة شيء بلا روح يكون أرقى من شيء ذي روح ، وأن شيئاً لا يدرك يكون أرقى من شيء يدرك . كَلا ، مهما جمع الإنسان ما في العالم من ذهب وزمرد لِصُنْع تماثيل الآلهة ، فلا يوجد الإله في الألوان ، أو الأشكال أو السطوح المَجليَّة ، بل إن جميع الأشياء التي ليس لها نصيب من الحياة ، أو التي لا تستطيع أن تُسهم فيها ، يكون حظها من التكريم أقلَّ من حظ الموتى . أمّا تلك الطبيعة التي تحيا وترى وتملك في ذاتها مصدر الحركة ، وتعرف أن تميِّز ما يخصها مما يخص غيرها ، فتجذب إليها فيضاً من الكائن الجميل وبعضاً من الكائن العاقل ، الذي يُرشد كل شيء ، كما يقول هيراكليتوس . ولذلك لم تمثَّل الألوهية في هذه الحيوانات أسوأ من تمثيلها في قطعه البرونز أو الحجر التي يسري عليها الفناء والمسخ ، كالحيوانات المقدسة ، وتفتقر بطبيعتها إلى كل إدراك وفهم من كل ما قيل عن الحيوانات المكرمة ، أراني موافقاً أشدّ الموافقة

على هذا القول .»

وهكذا صارت الفلسفة الإغريقية – كما تعكسها مقالة بلوتارخوس – تدافع عن العبادات الوثنية القديمة مصرية كانت أو إغريقية ، عن طريق عقلنة الأسطورة ؛ أي خلع الرداء العقلاني على مضمونها ورموزها . وتستوي عنده عبادةُ الآلهة ممثّلة في حيوانات مقدسة ، كما عند المصريين ، مع عباداتها في هيئة تماثيل رخامية عند الإغريق والرومان . ويربط بلوتارخوس أسطورة خلق الكون عند هيسيودوس – كما وردت في مؤلّف الأخير « أنساب الآلهة » – بالأساطير المصرية القديمة ، ولاسيما أسطورة إيزيس وأوزيريس ، فيقول (٥٧) :

« يبدو أن هيسيودوس (١٠) أيضاً عندما جعل من خاؤوس (Chaos = الفوضى) والأرض (Gaia) وتارتاروس (Tartaros = العالم السفليّ) وإيروس Eros (إله الحب) أصول الأشياء كلها ، لم يفكر في أصول أخرى غير هذه، إذا استبدلنا الأسماء فأطلقنا اسم الأرض على إيزيس واسم إيروس على أوزيريس واسم تارتاروس على تيفون ، أمّا خاؤوس فقد جعله هذا الشاعر في القاع ليكون بمثابة مقر الكون . وكان هذا الموضوع يذكّر الإنسان – على نحو ما – بأسطورة يقصها أفلاطون على لسان سقراط في المأدبة عن ميلاد إيروس ، فيقول إن إلهة الفاقة Penia * عندما اشتاقت إلى الأطفال ، واضطجعت بجانب إله الوفرة Poros وهو نائم ، فحملت منه وأنجبت إيروس ، وهو ذو طبيعة مختلطة شديدة التغير ؛ لأنه أنْجِبَ من أب خَيِّرٍ حَكيمٍ يكفي نفسه بنفسه في كل شيء . ولكن أمه مُعْوَزة ومُعْدِمَة تتطلّع دائماً بسبب عوزها إلى شخص آخر تتعلق به ، فليس إله الوفرة سوى الأول المحبوب والمرغوب فيه والكامل والكافي نفسه بنفسه . ويسمي أفلاطون المادة الخام بالفقر ، فهي تفتقر في ذاتها إلى

---

* سبق ذكرها في الباب السابق ، إذ لعبت دوراً مهما في مسرحية أريستوفانيس « برلمان النساء » .

الخير ، بينما هي تمتلئ منه وتتوق إليه دائماً وتشترك فيه . وليس الكون وهو هورس الذي ينجبانه مخلَّداً أو خُلْوًا من المشاعر والآلام أو غير فانٍ ، ولكنه تتجدد ولادته دائماً أبداً ، ويظل شابا على الدوام غير خاضع ألبتة للفناء بتغير الأحداث ودورانها » .

ولا يفوت بلوتارخوس أن يطبق مبادئ يوهيميروس (ازدهر ٣١١ – ٢٩٨ ق . م) على أسطورة إيزيس و أوزيريس ، فهو القائل (٢٢ – ٢٣) :

« فإن البعض يعتقدون أن المقصود بهذه الأمور أعمال الملوك والطغاة الذين انتحلوا لأنفسهم مظهر الآلهة ثم استسلموا بعد ذلك لمشيئة القدر . ولم يبق لهم سوى ذكرى أعمالهم المفيدة الهائلة . وبهذا يجردون هذه الأسطورة من مغزاها الحقيقي ، وينجحون إلى حدٍّ ما في أن يُزيلوا عن الآلهة كل ما هو شائن ، ويُلقوا به على البشر . يجدون لهم في ذلك سنداً قويا في الأقاصيص والروايات ، فيروي المصريون أن هرميس (توت وأنوبيس عند المصريين) كان ذا مرفقين مقوستين ، وأن توفون (سِت) كان أمغر (أحمر) البَشَرة ، وأن هورس كان أنصعها ، وأن أوزيريس كان أدكنها ، كما لو كانوا في طبيعةٍ من قُناةِ البشر . وكذلك يدعون أوزيريس القائد وكانوبس الرُّبّان الذي تُسَمَّى باسمه الصورة النجمية ، وكذلك السفينة التي يسميها الإغريق أرغو ، وهي في شكلها شبيهة بسفينة أوزيريس ، جعلت له بين الصور النجمية وتجري غير بعيدة عن مجرى أوريون (أي الجبار) ، وهما صورتان سماويتان يَعُدُّ المصريون الواحدة منهما مقدسة لهورس والأخرى لإيزيس . وأخشى ما أخشاه أن نُنزل هذه الأسماء العظيمة من السماء إلى الأرض ، وأن نُزيل ونفسد إيماناً عميقاً غُرس في نفوس الناس أجمعين تقريباً ساعةَ ولادتهم ، وأن نفتح الأبواب على مصراعيها لجمهور الملحدين ، وأن نَهوي بالمقدسات إلى مستوى البشر ، وأن نُبيح في يسرٍ تام تُرَّهات يوهيميروس المُسيء ؛ إذ مسخ جميع الآلهة الذين نؤمن

بهم ، واستبدل بأسمائهم جميعاً ألقاب قادة وأمراء بحر وملوك ، يزعم أنهم عاشوا بالفعل في غابر الزمان ، ودُوِّنت أخبارهم بحروف من ذهب في جزيرة بنخن ، ولم يحدث أن رآها أي أجنبيّ أو يوناني اللهم إلا يوهيميروس نفسه ، الذي قام فيما يبدو برحلة بحرية إلى البنخويين والترفوليين ، الذين لم يعيشوا في العالم قط ولا يعيشون .»

وفي هذه الفقرة نجد أن بلوتارخوس الورع والمتدين المحافظ ، يخشى على آلهة مصر وبلاد الإغريق من نظرية يوهيميروس القائلة بناسوتية الآلهة (metamorphismos) ؛ أي أن الآلهة كانوا في الأصل من البشر وألّههم الناس . ولسنا ندري ماذا يقول بلوتارخوس لو أنه قرأ « إيزيس » الحكيم ، التي اعتمد فيها على مقال بلوتارخوس نفسه ، ولكنه يصوِّر أوزيريس و تيفون أناساً من البشر بصفة كاملة ! فإيزيس مثلها مثل سائر الناس وكالفلاحات ، تؤمن بالسحر وتلجأ إلى الساحر في ساعات الشدة .

إيزيس الوَلود

يقول بلوتارخوس (٩) « فعرش الإلهة أثينة في سايس ، التي يعتقدون أنها هي إيزيس عينها ، يحمل النقش الآتي : أنا كل ما كان ويكون ، وسيكون ، وما من بشرٍ فانٍ رَفَع عني ردائي بَعْدُ .»

ويقول بلوتارخوس أيضاً (فقرة ٣) : « إنها ابنة هيرميس مبتكرِ علم القواعد وفن الموسيقى ، وابنة بروميثيوس مكتشفِ علم الحكمة والنبوءة .» ويقول عنها كذلك (٢) : « تلك الإلهة الحكيمة حبيبة الحكمة بلا منازع ، فاسمها يدل دلالة واضحة على أن المعرفة والحكمة تناسبانها تماماً ، فإيزيس يونانية وكذلك توفون عدوُّها الذي أعمته جهالتُه .»

و يرى بلوتارخوس في إيزيس ساحرة ماهرة ؛ إذ مارست هذا الفن في

مدينة بوبلوس أو بيبلوس [١١] ، عندما أقامت عند ملكها ملكاندروس ومليكتها أستراتا أو سأوسس أو نمانوس ، والتي يسميها الإغريق أثينايس . يقول بلوتارخوس (١٦) :

« ويحكون أن إيزيس كانت تُرضع الطفل بوضع أصبعها في فمه بدلاً من ثديها . وكانت تُحرق في الليل أجزاء جسده الفانية بينما صارت هي ذاتها يمامة أخذت تحوم حول العمود ناحبةً نادبة إلى أن لاحظت الملكة ذلك ، وبذلك سلبته (طفلها) الخلود بمسلكها هذا . حينئذٍ أماطت الإلهة اللثام عن شخصها ، وطلبت العمود الذي يدعم السقف ، ونزعت جذع الشجرة بدون أدنى مشقة ، وقطعته ولفته في ثوب من التيل وصنبت عليه طيباً ، ثم أودعته عناية الملك والملكة – وما زال أهل بوبلوس حتى يومنا هذا يبجّلون ذلك الخشب الذي أودِعَ معبد إيزيس – ثم ارتمت على التابوت وصرخت صراخاً عاليًا حادا أودى بحياة ابن الملك الأصغر في الحال . أمّا الابن الأكبر فقد أخذته معها و وضعت التابوت في زورق وغادرت البلاد .»

ويُردف بلوتارخوس قوله (١٧) : « وما إن بلغت مكانًا منعزلاً واختلَتْ بنفسها وَحْدَها حتى فتحت التابوت وجعلت مُحَيّاها على مُحيّا الجثمان وقبلته، وأجهشت بالبكاء . وبينما كان الطفل يسير خلفها بهدوء لاحظ ذلك ، فأحست الإلهة به والتفتت إليه وحَدَجَتْهُ بنظرة غضب مُرَوِّعة ؛ فلم يحتمل الطفل هذا الهلع وقُضِيَ .» وجدير بالذكر أن هذا الطفل يسمّى في بعض الروايات بيلوسيوس ، الذي من أجله أسّست إيزيس مدينة وسمتها باسمه بيلوسيون ، التي تقع جنوب شرق بورسعيد الحديثة ، وتُقابل تلّ الفرما الآن (بالقرب من السويس) .

وحتى ملابس إيزيس لها مغزًى فلسفي عند بلوتارخوس الذي يقول (٧٧) :

« أمّا ملابس إيزيس فذات ألوان مُبَرْقَشَة ؛ لأن سلطانها يمتد على المادة التي يمكنها أن تغير أي شيء وتستقبل أي شيء ، من نور وظلام ونهار وليل ونار وماء وحياة ومات وبداية ونهاية . أمّا لباس أوزيريس فخالٍ من الظل والبرقشة ، بل له لون واحد يُشبه النور ؛ لأن المَبدأ لا يمتزج بشيء مطلقاً ، ولأن الكائن الأول المدرَك بالعقل ليس بخليط ، لذلك كانوا يخلعون عن أوزيريس جلبابه ويضعونه جانباً ، دون أن يُرى أو يُمس (بعد ذلك) ويحرسونه . أمّا ملابس إيزيس فكانوا يستعملونها كثيراً ، لأن الأشياء المستعملة المدرَكة بالحس والقريبة منا ، تقْدم المظاهر العديدة لذاتها والمناظر الكثيرة التي تتغير بشتّى الطرق ، ولكن إدراك المدرَك العقلي الطاهر والبسيط الذي يُشعُّ في الروح كوميض البرق ، يمنحها فرصة واحدة لرؤيته ولمسِهِ ، فرصةً واحدة فحَسْبُ .»

وفي محاولة لتفسير اسم إيزيس يقول بلوتارخوس (٦٢) : « غالباً ما يسمُّون إيزيس باسم أثينة نيث ، ويعني شيئاً مثل « أتيتُ من ذاتي » ، ويبين أن الحركة الدافعة لهذه الإلهة ناشئة من ذاتها . ويسمّى توفون سيث وبيبون Bebon وسمو Smu ، وهذه الأسماء تدل على التعويق العنيف الحائل أو الاعتراض أو الانقلاب . وفوق ذلك يسمُّون حجر المغناطيس « عظم هورس » والحديد « عظم توفون » كما يذكر مانيثو . [١٢] فكما أن الحديد ينجذب أحياناً إلى الحجر المغناطيسي ويتبعه ، وأحياناً أخرى يبتعد عنه ويرتد في اتجاه مضاد ، كذلك تنجذب حركة العالم المُنْقِذة الخيِّرة العاقلة نحو تلك القوة العاتية التوفونية ، وتجر نفسها نحوها وبالإقناع تلطفها ، ولكنها ترتد إلى نفسها ثانية عندما ترتطم بعائق وتغوص في الشدائد .» ويُردف بلوتارخوس بقوله : « ويقول يودوكسوس أيضاً : كان المصريون يروون عن زيوس في أساطيرهم أنه إذا نمت ساقاه معاً ملتصقتين لم يستطع السير ، وبذلك ظل في عزلة بسبب خزيه من أجل هذا . ولكن إيزيس شقتهما ، وبفضل هذين الجزأين من الجسد

أصبح في إمكانه السير الحثيث . ومعنى هذه الأسطورة أن عقل هذا الإله أو فهمه اللذين ظلا غير مرئيين وغير مدركين ، لم يستطيعا أن يتقدما نحو التناسل إلا بفضل الحركة .»

هذه الفقرة إذاً تجعل أوزيريس ، الصورة المصرية القديمة لزيوس ، الذي حركت إيزيس قدميه الملتصقتين . وبالحركة تم التناسل ؛ أي تمت عملية الخلق الكوني . ويقول بلوتارخوس في مكان آخر (٥٣) :

« إذاً تكون إيزيس الجزء المؤنث من الطبيعة ، والمُتَقَبِّلة كلَّ صور التناسل . ومن أجل ذلك يسميها أفلاطون المربية اللطيفة (tithene) والمتقبلة لكل شيء (pandeches) [١٣] ، ويسميها معظم الناس «« صاحبة الأسماء التي لا تُحصى »» ، لأنها بقوة العقل (logos) تستطيع أن تتقبل كل أنواع الأشكال والصور ، فحبُّها فطريّ نحو الكائن الأول والأعلى ، الذي هو الخير نفسه ، وإلى هذا الكائن تَتوق ، وإيَّاهُ تلاحق . أمّا الشر فتأبق عنه وتلفظه عن نفسها . ومع أنها تكون لهما بمثابة وعاءٍ للنمو ومادةٍ له ، إلا أنها تميل دائماً إلى خيرهما ، وتجعله ينتج منها ، ويلقحها بفيوضه وصورته التي تبتهج بها وتطير فرحاً عندما تحمل المخلوقات في بطنها ، فالخلق صورة الوجود في المادة ، والمخلوق الوليد هو محاكاةٌ للكائن الوالد .»

إيزيس الأرض ... وأوزيريس النيل

و لبلوتارخوس تفسير خاص بالنسبة لاسم أوزيريس إذ يقول (٦١) :

« يتركب اسم أوزيريس من كلمة هوسيون (hosion) أي «« النقي »» ، «« وهيرون »» (hieron) أي «« المقدس »» . فهو إذاً العامل المشترك بين الأشياء المتسامية وتلك التي في العالم السفليّ «« هاديس »» . ومن هنا اعتاد القدماء تسمية هذه «« هيرا »» أي المقدسة ، وتلك «« هوسيا »» أي التقية ، ولكن ذلك

الذي يُظهر الأشياء السماوية ، والذي هو سبب الأشياء المتسامية يسمى أحياناً أنوبيس وأحياناً أخرى هرمانوبيس ؛ لأنه ينتمي من ناحيةٍ إلى الأشياء العليا ، ومن ناحيةٍ أخرى إلى الأشياء الدنيا .»

ويقول بلوتارخوس في سياق آخر (٧٨) : « وفكرة أخرى يفسرها الكُهّان في الوقت الحاضر باحتراس شديد وسر بالغ وحظر كافٍ ، فَحْواها أن هذا الإله أوزيريس هو حاكم الموتى ومليكهم ؛ إذ إنه ليس سوى ذلك الإله الذي يسمّى عند الإغريق هاديس وبلوتون . وهو ما يحير ألباب عامة الناس الذين لا يعرفون الحقيقة ، فيتوهمون أن أوزيريس الورع المقدس يَقْطُن فعلاً في الثرى وتحت الثرى ، حيث توارت جثث الذين بلغوا – على ما يعتقد الناس – آخرَ العمر . ومع ذلك فقد أبعد هو نفسه عن الأرض غير مشوب وغير مدنّس ، خُلُوّا من كل مادة عُرْضَةٍ للفناء والموت . وما دامت أرواح البشر في هذا العالم قد أصبحت رهينةَ الجسوم والشهوات ، فلم تَستمتعْ بصحبة هذا الإله إلا بقدر ما تتحسسه روحيا عن طريق الإدراك الذي تسمح الفلسفة به ، كما تتحسس شبحاً غير واضح في المنام . لكن عندما تتحرر هذه الأرواح من الجسوم وتصعد إلى الملكوت غير المادي وغير المبصر وغير المرئي ، الطاهر المقدّس ؛ يُصبح هذا الإله مرشدها ومليكها ، ترنو إلى جماله وتتطلع إليه دون أن تشبع ، ذلك الجمال الذي يعجز البشر عن وصفه ، وبه تهيم إيزيس أيضاً وتعيش معه وتملأ بالخير والجمال كل شيء يتكاثر على الأرض .»

فأوزيريس الذي اعتبره الإغريق هاديس قد ارتبط بباطن الأرض وما تكنه من ثروات . وهذا ما يذكرنا باسم إله الثروة عند الإغريق بلوتوس Ploutos ، الذي له علاقة لغوية بإله العالم السفلي « بلوتو » ، وهو لقب آخر لهاديس . على أية حال يقول بلوتارخوس (٣٢ – ٣٣) : « فكما أن الإغريق يقولون إن كرونوس يُطلَق مجازاً على الزمن « خرونوس » ، وهيرا على « الهواء » ، وإن

هيفايستوس يرمز إلى تحول الهواء إلى نار ، كذلك بين المصريين قومٌ يقولون إن أوزيريس هو النيل الذي يقترن بالأرض إيزيس ، وتوفون البحر الذي يصب فيه النيل مياهه فيتوارى عن الأنظار ويتفرق ، اللهم إلا ذلك الجزءَ الذي تحتجزه الأرض وتمتصه فتُصبح به خصبة . وهناك أيضاً ندبة دينية تُنْشَد تمجيداً لخرونوس ، ويُؤَبَّنُ فيها ذلك الذي يولد في مناطق الشّمال ويملك في مناطق اليمين ؛ لأن المصريين يعتقدون أن المناطق الشرقية وجه العالم والشمالية يمينه والجنوبية شماله . ولـمّا كان النيل يجري من الجنوب ويبتلعه اليمُّ في الشّمال ويفنى في اليمين ، من أجل ذلك يتجنب الكُهّان البحر ، ولنفس السبب كانوا ينفرون من السمك أيضاً . وفي سايس نقش على البوابة الخارجية لهيكل أثينة (طفل وشيخ يليهما صقر ثم سمكة ثم فرس نهر) ومعنى هذا رمزيّ « أ يَا مَنْ تولدون ثم تموتون ، إن الله يكره القحة » ؛ فالطفل رمز الولادة والشيخ رمز الموت ، ويعبِّر الصقر عن فكرة الله ، والسمكة عن الكراهية من أجل البحر – كما سبق أن ذكرنا – وفرس النهر عن القحة ؛ إذ يقال إن هذا الحيوان كان يجامع أمه بالقوة بعد أن يقتل أباه . غير أن أحكم الكُهّان لا يُسمّون النيل أوزيريس والبحرَ توفون فحَسْبُ ، بل بكل بساطة يعتبرون أوزيريس المنبع الوحيد والقوة الأزلية التي تولِّد الرطوبة وتسبب الخصب والتناسل . أمّا توفون – في رأيهم – فيرمز إلى كل ما هو جافٌّ وناري وجدب وعدو للرطوبة على وجه عام . ولـمّا كانوا يعتقدون أن لون توفون أحمر مُصْفَرا كالنار ؛ لذلك كانوا لا يتحمسون لملاقاة قوم لهم مثل هذه البَشَرة ، ولا يُحبون الاختلاط بهم (١٤) . أمّا أوزيريس فيرون – في أساطيرهم – أنه خمريٌّ لأن الماء يَصبُغ كل شيء من تراب وملابس وسحب بلون أدكنَ إذا امتزج به ، ولأن وجود الرطوبة بجسوم الشباب يجعل شعرهم أسود ، على حين يُصيب المشيبُ رءوس من اكتهلوا وكأنه شحوب ناجم عن اليبس ، والربيعُ (بسبب

الرطوبة أيضاً) مزدهر ومثمر ولطيف ، أمّا الخريفُ فهو لافتقاره إلى الرطوبة عدوٌّ للنبات ، خطر على صحة الكائنات الحية . وكذلك العجل الذي يرعونه في هليوبوليس ، والذي يسمونه منيويس Mneuis ، والذي يقدسونه لأوزيريس ، أسودُ اللون ، ومرتبتُه من التكريم تلي مرتبة العجل أبيس . وكذلك يسمّي المصريون بلادهم من أجل سوادها الذي يشبه سواد إنسان العين (chemia) ، ويشبهونها بالقلب لأنها الجانب الأيسر من جسم الإنسان .»

وكان من الطبيعيّ أن تكون إيزيس هي الأرض التي يجري في أحضانها النيل أوزيريس . يقول بلوتارخوس (٣٨) : « وكما أنهم يَعُدُّون النيل سيل أوزيريس ، كذلك يَعُدُّون الأرض جسم إيزيس وليست الأرض كلها ، بل ما يغمره النيل منها فقط ، فيختلط بها ويعلوها . ومن هذه المعاشرة يُنجبان هورس ، ولكن هورس هذا هو هورا Hora (أي الوقت) الذي يصون كل شيء ويغذيه ، وهو الهواء المركّب المحيط بالأرض . ويقولون أيضاً عنه إن ليتو ربته في المستنقعات المحيطة ببوتو . فالأرض المستنقعة المبتلة أحسن غذاء لتلك الأبخرة التي تنقع الجدب والجفاف (أي توفون) وتسكنهما . ولكنهم يُطلقون اسم نيفثوس على الأرض النائية ، التي تُجاور الجبال وتشرف على البحر (توفون) ، وبذلك كلما فاض النيل وارتفع وبلغ تلك الأصقاع البعيدة دعوا ذلك اختلاط أوزيريس بنيفثوس الذي يستدل عليه من نمو النبات ، ومن بين هذا النبات إكليل الملك ، وهو نبات تَروي القصة أنه عندما سقط عن رأس أوزيريس وبقي وراءه ، كشف لتوفون عن الجرم الذي اقترف مع زوجه . ثم ولدت إيزيس هورس ولادة شرعية ، بينما ولدت نيفثوس أنوبيس سرا (في الخفاء) ، ومع ذلك فقد ذكروا في قوائم الملوك أن نيفثوس كانت أول الأمر زوجاً عاقراً لتوفون . ولكنهم إذا كانوا يحكون ذلك عن إلهة لا عن امرأة فإنهم يرمزون بهذا إلى عقم الأرض التامّ ، وَمَحْلها البالغ ، اللذين ينجمان عن صلابتها .»

وإذا كان أوزيريس النيل وإيزيس الأرض ، فإن من السهل تصوُّرَ ماذا سيكون توفون في تفسير بلوتارخوس . فما هو إلا زحف الجدب وعدو الخصب . يقول بلوتارخوس (٣٩) : « وبذلك ترمز مؤامرة توفون وطغيانه إلى قوة الجدب التي تتغلب على الرطوبة وتُشتِّت شملها . تلك الرطوبة التي أوجدت النيل وأكثرت من مائه . وترمز مُساعِدتُه الملكة الإثيوبية « أسو » إلى الرياح الجنوبية التي تهب من إثيوبيا ؛ إذ كلما تغلبت هذه الرياح على الرياح الموسمية التي تدفع بالسحب تجاه إثيوبيا فتمنع نزول الأمطار التي تسبب الفيضان – فإن توفون وقد بلغ ذروة قوته ومنتهاها يُحرق كل شيء ، ويضطر النيل لضعفه إلى أن يحسر ماءه ويغيض في مجراه ويجري ضعيفاً نحو البحر . وغالب الظن أن حبس أوزيريس في الصندوق قد لا يعني سوى تورية مياه النيل واختفائها ، ومن ثَمَّ يقولون إن أوزيريس يختفي في شهر هاتور (نوفمبر) ، عندما يغيض النيل تماماً وتعْرَى الأرض ، وقد كفَّت الرياح الشمالية حينئذٍ عن الهبوب – هذا من ناحية – ومن ناحية أخرى عندما يزداد الظلام ويطول الليل وتخبو قوة الضوء وتضعف . ولذلك يؤدي الكُهَّان طقوساً كئيبة ، فيلفون بقرة مذهبة بثوب من التيل الأسود ، ويعرضونها بسبب حداد الإلهة أربعة أيام من اليوم السابع حتى اليوم العاشر ، لأنهم يرون في البقرة والأرض صورة إيزيس . وهناك أربعة أشياء يندبونها ؛ أولها النيل الذي يتوارى وينحسر ، وثانيها الرياح الشمالية وقد أخمدتها الرياح الجنوبية تماماً وسيطرت عليها ، وثالثها أن النهار أصبح أقصر من الليل ، وفوق هذا وذاك جُرود الأرض وكذلك تجرُّد الشجر الذي سقطت عنه أوراقه . وينزل القوم في اليوم التاسع عشر ليلاً إلى البحر ، ويُخرج أمناء الأردية والكُهَّان منه ذلك الصندوق المقدس ، الذي يحتوي على علبة صغيرة من الذهب ، ويَنْزحون ماءً قَراحاً ويصبونه فيها ، بينما يَصيح الحضور (من نشوتهم) « ها نحن أولاء قد وجدنا أوزيريس » ثم يقبضون غَرِيناً

خصيباً ، ويخلطونه بتوابل زكية وطيوبٍ فاخرة وماء ، ويشكّلون من كل هذا تمثالاً صغيراً في هيئة هلال ، يكسونه ويزخرفونه ، وهم يبينون بذلك أنهم يَعُدُّون هذين الإلهين « أوزيريس » و « إيزيس » مبدأ الماء والأرض .»

وعندما ينتصر هورس على توفون في نهاية الأمر فإن هذا يعني انتصار الخصوبة والرطوبة على الجدب والجفاف من جهة ، وعلى البحر المالح من جهة أخرى . يقول بلوتارخوس (٤٠) : « وبعد أن عثرت إيزيس على أوزيريس وربت هورس ، الذي تَقوّى بالبخار والضباب والسحاب ، قهر توفون على أمره ولكنه لم يقض عليه ؛ لأن الإلهة التي هي ربة الأرض لا تسمح بأن تَفنَى المادة الطبيعية التي تقابل الرطوبة فناءً مبرماً ، بل هي تطلقها ولا تقيدها ثانياً ؛ لأنها ترغب في الإبقاء على العالم ، إذ يستحيل على الكون أن يكون كاملاً إذا ولّى العنصر الناري عنه وفَنِيَ . [١٥] وإذا لم يأخذوا بتلك الرواية فلا يجوز لأحد أيضاً أن يرفض القصة التي تقول بأن توفون كان يسيطر في سالف الزمان على حصة أوزيريس ؛ لأن مصر كانت لاتزال وقتئذٍ بحراً . ولذلك يوجد حتى يومنا هذا محار كثير في مناجمها وعلى جبالها . وتحتوي الينابيع والآبار – وما أكثرَها – على ماء ملح أجاج ، كما لو تجمعت فيها فضالة فاسدة من البحر الذي كان ينساب هناك فيما مضى . ولكن هورس تغلب بمرور الزمن على توفون ، وبعبارة أخرى عندما هطلت الأمطار في الوقت المناسب طارد النيل البحر وتغلب عليه ، وكشف عن الوادي وملأه بالرواسب الغرينية . ودليلٌ على ذلك أننا نلاحظ حتى يومنا هذا أن البحر ينحسر شيئاً فشيئاً ويغيض ماؤه ، وأن القاع يزيد ارتفاعه بسبب الرواسب الغرينية ، عندما يجلب النهر معه طمياً جديداً ويضيفه على الأرض .

« نلاحظ أيضاً أن جزيرة فاروس (رأس التين) التي تغنّى هوميروس بأنها تبعد بمقدار رحلة يوم بحر (= ٧٠٠ ستاديون أو ١٣٠ كم تقريباً) عن

ساحل مصر ، أصبحت اليوم جزءاً منها . وليس معنى هذا أن الجزيرة قد وسعت رقعتها أو أنها اقتربت (من الأرض) وارتفعت ، بل معناه أن البحر الذي كان يفصلهما دفعه النهر أمامه فشكّل (بذلك) الأرض (من جديد) و وسعها .»

أعياد الخصوبة بين أوزيريس وديونيسوس

يركز بلوتارخوس في حديثه عن أوزيريس على التشابه أو حتى التطابق بين أوزيريس المصري وديونيسوس الإغريقي ؛ فيقول (١٣) : « وما إن استوى أوزيريس على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، فعلمهم كيف يزرعون الحَبَّ ، وسَنَّ لهم القوانين ، وعلّمهم تبجيل الآلهة ، وبعد ذلك طَوّف بالأرض كلها لِيُمَدِّن أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ، ويسحرهم بجميع ألوان الغناء والموسيقى . ولهذا يعتقد الإغريق أنه شبيه بالإله ديونيسوس .»

ولكن بلوتارخوس يجمع بين أوزيريس من ناحيةٍ ، وديونيسوس وسرابيس من ناحية أخرى (٢٨) ، وكذلك أوكيانوس ، حيث يقول (٣٤) :

« ويقولون أيضاً إن الشمس والقمر لا يركبان مركبات كما هي الحال عندنا نحن الإغريق ، بل زوارقَ يُبحران بها في مسالكهما (في الرطوبة أي في محيط السماء) ويُلمِّحون بذلك إلى غذائهما ونشأتهما من الرطوبة . ويعتقدون أيضاً أن هوميروس مثل طاليس أخذ عن المصريين رأيه في الماء على أنه مصدر لجميع الأشياء وأصلها . فأوكيانوس (اليوناني) هو أوزيريس ، ونيثوس هي إيزيس لأنها مربية كل شيء ومغذّيته . فالإغريق يطلقون على إفراز المنيّ « أبوسيا » (apousia) ، وعلى المضاجعة سونوسيا أو سينوسيا (synousia) ، وعلى الابن هويوس (huios) من الماء هودور أو هيدور (hydor) ، ومن المطر هياي

أو هوساي (husai) ، وكذلك يسمون الإله ديونيسوس هويس Hues لأنه رب الطبيعة الرطبة . وليس هذا الإله سوى أوزيريس هوسيريس (Husiris) ... »

ويستمر بلوتارخوس في شرح ارتباط أوزيريس بديونيسوس سائلاً (٣٥) :

« أمّا أن أوزيريس نفسه هو ديونيسوس (إله الخصب عندنا نحن الإغريق) فمَنْ يعرف هذا أحسن منك يا كليا ، يا رئيسة العذارى في دلفي ؟ لقد جعلك أبوكِ وأمُّكِ نذيرةً لشعائر أوزيريس المقدسة . فإذا كانت هناك حاجة في غيرك من الناس (أي من غير أصحاب اللقانة) إلى أن أسوق الأدلة والبراهين فَلْنَدع التعاليم السرية وشأنَها . ولكن ما يفعله الكُهّان علانية عند دفن أبيس عندما ينقلون جثمانه في نعش ، لا يختلف في شيء عما يحدث في أعياد باخوس (باكخوس) ، إذ يلفون أنفسهم بجلود الريم (nebridas) ويحملون صولجانات باخوس (thyrsos) ، ويصيحون صيحات مدوِّية ، ويهتزون اهتزاز مَنْ أخذتهم الجلالة في أحفال ديونيسوس الصاخبة . ومن أجل ذلك أيضاً يصوِّر كثير من الإغريق ديونيسوس على شكل عجل . وتتضرع نساء إليس إليه أن يدنو منهن بحافر عجل ، ويلقب ديونيسوس عند أهل أرغوس بابن العجل . يضاف إلى ذلك أن حكايات التيتانيس وأحفال باخوس الليلية تشبه ما يُروَى عن تبجيل بدن أوزيريس وبعثِه ومولدِه الجديد .»

ويظهر أوزيريس كإله للخصوبة منذ مولده حيث يقول بلوتارخوس (١٢) :

« يروون أن أوزيريس وُلد في اليوم الأول . وأن صوتاً دوَّى في هذه الدنيا ساعة ولادته يقول « ها هو ذا رب كل شيء يخرج إلى النور » ، ويَروي بعضهم أن شخصاً يُدْعى باموليس (Pamules) كان يَنزح ماء فيه طيبة ، فسمع هاتفاً يخرج من معبد زيوس أَمَرَهُ أن يُعلن على الملأ بصوت جهوريّ أن ملكاً عظيماً خيِّراً هو أوزيريس قد وُلد ، وأن خرونوس عهد به إليه فتكفَّل به ، وأنه

أقام عيد « الباموليا » (Pamulia) تمجيداً له ، وهذا العيد يُشبه عيد الإخصاب . وفي اليوم الثاني وُلد أروايرس ‹ Aroueris › الذي يسميه البعض أبوللون و هورس الأكبر ، وفي اليوم الثالث وُلد توفون ولكن في غير أوانه ومن غير الموضع الصحيح ؛ إذ انطلق وهو يشق جنب أمه ، وفي اليوم الرابع وُلدت إيزيس بأصقاع رطبة ، وفي اليوم الخامس وُلدت نيفثوس التي كانوا يطلقون عليها تليوتا ‹‹ النهاية ›› وأفروديتي ويسميها بعضهم أيضاً النضرة ، ويُروى أيضاً أن أوزوريس و أروايرس أنجبهما هيليوس إله الشمس ، وأن إيزيس أنجبها هرميس، وأن توفون ونيفثوس أنجبهما خرونوس .

« ومن أجل ذلك عَدَّ الملوك ثالثَ الأيام الإضافية (ميلاد توفون) نحساً لم يُؤَدُّوا فيه أي عمل ، وكذلك لم يُعْنَوا فيه بأجسادهم حتى يَدْلَهِمَّ الليل . ويحكون أن نيفثوس تزوجت من توفون ، أمّا إيزيس و أوزيريس فقد عشق أحدهما الآخر قبل ولادتهما ، واقترنا وهما في رحم أمهما . ويزعم بعضهم أن أروايرس كان ثمرة هذا الاقتران . وكان المصريون يسمونه هورس الأكبر ، والإغريقُ أبوللون .»

وفي عبارة واضحة وقاطعة يقول بلوتارخوس عن أوزوريس إله الخصوبة والرطوبة (٣٥) :

« ومن أجل هذا حُرِّمَ على كل من يعبد أوزيريس أن يجتثَّ شجرة ناضرة ، أو يردمَ عين ماء جارية .» وفي هذا الصدد يقول بلوتارخوس كذلك (٣٦) :

« والرواية الملحقة بتلك الأسطورة تقول إن توفون ألقى بعضو من أعضاء أوزيريس في النهر ، وإن إيزيس لم تعثر عليه ، وقد صنعت له تمثالاً يشبهه وزيَّنته ، ثم أمرت الناس أن يكرموه ويحملوه في المواكب – ومن ذلك نفهم أن قوة الإنتاج والتناسل عند الإله اتخذت الرطوبةَ مادةً أولى لها ، وأنها بفصل

الرطوبة امتزجت بكل ما هو بطبيعته قابل للتناسل .»

وهنا نتذكر أعياد الفالليكا Phallika التي كانت تقام لديونيسوس الإغريقي، ويزداد التقارب بين الإلهين عندما نقرأ ما يقوله بلوتارخوس [١٨] : « ولـمّا ذهبت إيزيس إلى ابنها هورس الذي كان يُربّى في بوتو ، و وضعت الصندوق في مكانٍ قصِيّ ، عثر توفون عليه إذ كان يصيد ليلاً في ضوء القمر، وتعرّف على الجثة ومزقها أربعَ عشرة قطعةً بعثرها في كل حَدَبٍ وصَوْب.. إلا أن إيزيس علمت ذلك ، وأخذت تبحث عن الأشلاء وهي تُجري زورقًا من البردي في المستنقعات . لهذا السبب لا يُصيب التماسيح ركاب هذه الزوارق بأي أذًى أو سوء ؛ إمّا لأنها تخاف أو لأنها تبجّل هذه الإلهة . ومن أجل ذلك يقال إن ثَمّة أضرحة كثيرة لأوزيريس بمصر ، لأن إيزيس كانت تبني ضريحاً حيثما عثرت على جزء من أشلائه . ويُنكر بعض الكُتّاب هذه الرواية القائلة بأن إيزيس صنعت لأشلائه صوراً وأهدتها إلى مختلف البلدان ، كأنها أعطتها الجثمان الحقيقي حتى يصيب تكريماً أعظم ، وحتى ييأسَ توفون ، إذا ما انتصر على هورس ، من العثور على ضريح أوزيريس الحقيقي . وذلك عندما يذكرون كثيراً من الأضرحة ويدلُّونه عليها . ولقد عثرت إيزيس على كل أعضاء أوزيريس إلا عضو التذكير فلم تجده ؛ إذ أُلقي به على الفور في النهر ، فأكله السمك اللبيس والمرجان والكراكي – ذلك السمك الذي يَصدف المصريون أشدَّ الصدف عن أكله – ولكن إيزيس صنعت نسخة (منه) مكانه ، وقدّست هذا العضو الذي مازال المصريون حتى اليوم يُقيمون له عيداً .»

التفسير الفلكي لأسطورة إيزيس و أوزيريس

تأثر بلوتارخوس بما ساد العصر الهيللينستي ؛ ونعني سيطرة التفسير الفلكي للأساطير الإغريقية على أذهان الناس ، وفي سائر الأعمال الأدبية والفلسفية . ومن ثَمَّ يقول بلوتارخوس (٤٢ – ٤٣) :

« يقول بعضهم إن أوزيريس عاش ثماني وعشرين سنةً ، ويقول بعضهم الآخر بل حكم مدة هذه السنين ؛ إذ في هذه المدة يسطع القمر – وهي أيضاً المدة التي يتم فيها دورته – ولذلك يقطع المصريون خشباً في الأحفال المسمَّاة بـ « جنائز أوزيريس » يصنعون منه صندوقاً صغيراً هلاليَّ الشكل ، ويختفي (أي يموت) . ويَكْنُون بتخييل بدن أوزيريس أربعَ عشرةَ قطعةً ، عن الأيام التي يتناقص في أثنائها هذا الجِرْم من بدرٍ إلى هلال . ويقولون إن اليوم الذي يظهر فيه أول مرة من جديد بعد أن يُفلت من الأشعة الشمسية ويمرَّ بالشمس ، يسمونه « الخير الناقص » ؛ لأن أوزيريس خير ، ولأن اسمه في الحقيقة يعني أموراً كثيرة ، ولكنه على وجه خاص يعبِّر عن القوة النشيطة الخيِّرة . ولكن هرمايوس يقول : إن الاسم الآخر للإله أومفيس يعني تفسيره « فاعل الخير » ، ويعتقدون أيضاً أن مظاهر فيضان النيل ذات علاقة معينة بأوجه القمر ؛ فأعلى فيضان له عند إلفنتينا يبلغ ثماني وعشرين ذراعاً ، وهذا عدد أيام سطوعه التي يستغرقها في إنجاز دورته الشهرية . أمَّا أقلُّ فيضان له عند منديس وخويس (Chois) فستُّ أذرع ، وهذا يوافق تربيعه الأول . وإن ارتفاع فيضانه المتوسط عند ممفيس (منف = ميت رهينة) يبلغ – عندما يكون فيضاناً عاديا – أربعَ عشرة ذراعاً ، وهذا يوافق طلوع البدر . ويقولون أيضاً إن أبيس صورة أوزيريس الحية ، وإنما يولد عندما ينطلق شعاع خصيب من القمر، ويَهوي على بقرة عشراء ويمسها . ومن أجل هذا توجد أشياء كثيرة في أبيس تشبه أوجُهَ القمر ؛ فأجزاء جسمه الناصعة تطمسها بُقَعٌ حالكة . وفوق ذلك يحتفلون في غرَّة الربيع – عند طلوع هلال شهر بَرْمَهات (فبراير – مارس)– بِعيدٍ يسمُّونه « دخول أوزيريس في القمر » ، وبذلك يضعون على هذا النحو قوة أوزيريس في القمر ، ويقولون إن إيزيس التي هي مبدأ التناسل تعاشره .

« ومن أجل هذا يسمُّون القمر أم الدنيا ، ويعتقدون أن له طَبيعَتَي الذكر

والأنثى ؛ فتملؤه الشمس ويُخرج أيضاً هو نفسُه مبادئ إخصابٍ في الهواء ويبذرها . ولن يسود نشاط توفون الهدّام ، بل ستقهره قوة الإخصاب وتُصَفِّده ثم تُخلي سبيله بعد ذلك ، فيناضل هورس ويكون هورس بمثابة الكون الأرضي الذي لا يَخْلص ألبتَّة من الفناء أو النشوء .»

ويرى بلوتارخوس في أوزيريس صورة زيوس رب الأرباب الإغريقي ، باعتباره إلهاً للشمس أيضاً ، يقول (٥١) :

« وهم يكتبون اسم أوزيريس بعين وصولجان ، ويدلُّ أحدهما على الحَذَر والآخر على القوة ، ومثلهم في ذلك كمثل هوميروس (الإلياذة ، الكتاب الثامن ، ٢٢) عندما سمَّى زيوس ملك كل شيء والحاكم الأعلى والمرشد . ويبدو أنه كان يَعني بكلمة الأعلى قوَّتَهُ وبكلمة المرشد تبصُّره وحكمتَهُ . ويكتبون غالباً اسم هذا الإله كذلك على هيئة باشق ؛ إذ إن هذا الطائر لا يُبارَى في حِدَّة بصره وسرعة طيرانه ، كما أنه يستطيع أن يعيش على النَّزْر اليسير من الطعام . ويُحْكَى أيضاً أنه في أثناء حَوَمانه فوق جثث ملقاة من غير دفن ، يُلقي بالتراب في عيونهم . وكذلك إذا ما حَطَّ عند النهر ليرتوي ، فإنه يرفع ريشه عالياً ، فإذا ما فرغ من الارتواء خفضه ثانية ، ويبرهن بهذه الحركة على أنه نجا بحياته ، وأنه قد أفلت من التمساح ؛ لأنه إذا اقتُنِصَ ظل ريشه مرفوعاً كما كان .

« ويعرضون في كل مكان تماثيل أوزيريس وهو في صورة آدمية (عارياً) ، ويُلبسون تماثيله رداء براقاً ساطعاً ؛ لأنهم يَعُدُّون الشمس جسماً مَرْئيا لقوة الخير ، وهي حكمة لا تُدرَك إلا بالعقل . لذلك كان غَيْرَ مُجْدٍ أن يهتم المرء بأولئك الذين يخصون توفون بدائرة الشمس ؛ إذ لا ينتسب إليه أي شيء منير أو صِحّيّ ، أو أي إنتاج أو حركة ينتظمها الاعتدال والعقل ، بل كل ما يخالف ذلك ، وكذلك الجدب واللفح اللذان يُهلِك بهما حيواناً ونباتاً كثيرين،

يجب على الإنسان ألا يعدهما من عمل الشمس ، بل عمل الرياح والحياة ، وذلك لاختلاطهما في الأرض والهواء قبل الأوان ، عندما تجور قوة الفوضى الضاربة التي لا تُحَدُّ وتطفئ الأبخرة .»

يحاول بلوتارخوس أن ينفي ارتباط توفون بالشمس على أي نحو ، ولكنها خاصية من خصائص أوزيريس ، يقول (٥٢) :

« هناك فئة من الناس تزعم أن أوزيريس ما هو إلا الشمس ، ويسميه الإغريق كلب الجبار سيريوس (Sirius) ، وأن إضافة الأداة إلى هذا الاسم عند المصريين أدت إلى شيء من الغموض . وهناك من يقول : « ليست إيزيس سوى إلهة القمر .» ويقال من أجل ذلك : « إن تماثيلها ذات القرنين نُسَخٌ من الهلال . وإن في تماثيلها ذات الرداء القاتم يستبين المرء استتارها واحتجابها عندما تلاحق إله الشمس ؛ أي أوزيريس اشتياقاً وحنيناً .» ومن أجل ذلك يَضْرَعون إلى إلهة القمر ؛ أي إيزيس في غرامياتهم . ويقول يودوكسوس : « إن إيزيس هي التي تقرر مصير هذه الأمور .» وقد تكون آراء هؤلاء القوم من الاحتمال بمكان . ولكن ليس جديراً بالإنسان أن ينصت لأولئك الذين يجعلون من توفون إلهاً للشمس .

« صفوة القول – كما يقول بلوتارخوس – يستطيع الإنسان أن يقول ، على هذا النحو ، ليس صحيحاً أن يَعُدَّ المرء أوزيريس أو إيزيس الماءَ أو الأرضَ أو الشمسَ أو السماءَ ، وتوفون النارَ والجفافَ والبحرَ ، ولكننا بكل بساطة إذا ما نسبنا إلى توفون كل ما هو غير معقول وغير مرتب ، نتيجةَ إسراف أو نقص ، وإذا ما بجّلنا أو كرّمنا ما هو مرتّب وخير ونافع على أنه من عمل إيزيس ، وعلى أنه شكل أوزيريس وصورته وجوهره ، فإننا لا نكون حينئذٍ مخطئين . وعلاوة على هذا سنضع حدا لشكوك يودكسوس وحيرته في تساؤله : كيف أن

ديميتر لا ترعى الغرام كإيزيس ؟ وكيف أن ديونيسوس لا يستطيع أن يُجري النيل أو يحكم الموتى ؟ لأننا بقضية منطقية واحدة يمكننا أن نستنبط أن هذين الإلهين يُهيمنان على كل جزء مما هو خير ، وأن كل ما هو جميل وخير في الطبيعة يَدين لهما بوجوده ، فبينما يَهَبُ الإله (أوزيريس) الأصول ، تتسلمها الإلهة إيزيس وتوزعها .»

ثالثاً : إيزيس الحكيم

إيزيس والأصول الأسطورية للتعادلية عند الحكيم

لا شك أن أسطورة إيزيس و أوزيريس قد لمست وتراً حساساً عند الحكيم ، عندما قرأ بلوتارخوس ، الذي يقول (٤٥) :

« لا يمكن للخير والشر أن ينفصلا ، ولكنهما يختلطان ليُصبحا شيئاً جميلاً . من أجل ذلك ورد عند الأحبار والشارعين إلى الشعراء والفلاسفة ، وبدا قديماً ضارباً في القدم ، ولا نعرف أصل نشأته . إنه راسخ ، قويّ في إقناعه ، سائد بين الأجانب والإغريق ليس بالكلام والروايات فحَسْبُ ، بل بالشعائر أو القربان . فَحْواهُ أن الكون لا يدور دوراناً متزناً من تلقاء ذاته بلا فكر أو عقل أو توجيه ، وأن ليس هناك فكر واحد يتحكم فيه ، ويوجهه كما لو كان يفعل ذلك بدفّة أو لجام ، بل إن هناك كثيراً من الأمور امتزج فيها الخير والشر ، وإنه لا يوجد شيء ذو طبيعة دنيوية لم يختلطا فيه ، فليس على المرء أن يعتقد أن هناك حالقاً واحداً يخلط لنا الأشياء كأني بهما سائلان في دَنَّيْن على طريقة البيّاعين ، بل يحدث ذلك نتيجةً لوجود مبدأين متعارضين ، وقوتين متضاربتين ، إحداهما تسير (بنا) في طريق مستقيم وإلى اليمين ، بينما تدفعنا الأخرى وتقودنا في طريق مضاد ، فإذا لم تكن الحياة كلها ، والكون بأسره خاضعين لجميع التغيرات المختلفة المتباينة ، فإن عالمنا هذا الذي تحت

القمر يكون خاضعاً لها . فإذا لم يكن ثمة شيء لا مبدأ له ولا أصل ، وإذا استحال على الخير أن يقدم مبدأ الشر ؛ فلا بد من أن تحتوي الطبيعة على أصل الشر ومبدئه ، وتحتوي على أصل الخير ومبدئه .»

ويشرح بلوتارخوس (٤٦) مبادئ الديانة الزرادشتية ، التي تقوم على وجود إلهين أحدهما بارئ الخير والثاني صانع الشر ، الأول يُشبه النور شبهاً كبيراً ، والثاني يُشبه الظلام والجهل ، ويتوسطهما ميثراس الذي سمّاه الفرس الوسيط . ثم يستطرد بلوتارخوس (٤٨) ليقول :

« اعلمي ، يا كليا ، أن فلاسفتهم موافقون على كل هذا ، فيسمّي هيراكليتوس القتال بصراحةٍ والدَ الأشياء كلها ، ومليكها وربّها . ويقول عن هوميروس : إنه عندما يتمنّى زوال الخصام بين الآلهة والناس يَسُبُّ بذلك – دون أن يدري – أصل جميع الأشياء ، لأنها تنشأ عن القتال والبغضاء . وإن الشمس لن تجتاز أبداً الحدود المخصصة لها ، وإلا اكتَشَفَ أمْرَها « الإيرينيات » اللاتي يسهرن على حماية العدالة . ويطلق إمبيدوكليس على المبدأ الخير اسم الوداد والحب ، وغالباً ما يسميه « الوئام ذا النظرات الوديعة » بينما يسمّي مبدأ الشر « الصراع المشئوم » ، « والخلاف الدامي » . ويعبر أتباع فيثاغورس عنها بألفاظ أخرى فيسمُّون مبدأ الخير « الوحدة » ، و « المحدود » و « الدائم » و « المستقيم » و « الفرد » و « المربع » و « المتساوي » و « الأيمن » و « الساطع » . ويسمُّون مبدأ الشر « التثنية » و « غير المحدود » و « المتحرك » و « المنحني » و « الزوجي » و « المستطيل » و « غير المتساوي » و « الأيسر » و « المظلم » ، ويعنون بذلك أن على هذين المبدأين المتعارضين قامت الخليقة . ويُطلق أناكساغوراس أيضاً عليها مَبْدَأي « العقل » و « اللانهائية » ، ويُطلق أرسطو على أحدهما « الصورة » وعلى الآخر « الحرمان » ، ومع أن أفلاطون يُخفي رأيه ولا

يوضحه إلا أنه في مواضعَ عديدةٍ يسمّي أحد المبدأين المتعارضين المُطابِق والآخر المُخالِف . ولكنه عندما نضج تفكيره وكتب القوانين لم يعد يُلغز أو يرمز ، وأكّد في عبارة واضحة أن الكون لا يحركه روحٌ واحد ، بل ربما أكثر من روح ، وعلى وجه التأكيد لا أقل من روحين أحدهما خالق الخير والثاني مخالف له وهو صانع الشيء المخالف . ثم يضع بينهما طبيعة ثالثة ليست عديمة الروح ولا عديمة الحركة من تلقاء ذاتها ، كما يتوهم بعضهم ، بل تكون قائمة على الروحين الآخرين ، وترغب دائماً في الخير ، وتتوق إليه وتتأثره (٤٩) .

« إن خلق العالم وتركيبه ناتج في الحقيقة من قوتين متعارضتين ، ليستا متكافئتين في الشدة ، ولكن تكون الغلبة لخير القوتين . بَيْدَ أنَّ القضاء على الشر أمر محال ؛ إذ إنه تغلغل في جسم الكون وفي روحه كذلك ، وإنه في صراع مستمر مرير مع الخير . ففي الروح يوجد الذكاء والعقل ، والعقل هو أوزيريس سيد كل ما هو خير ومرشده . أمّا الشيء الرتيب الثابت فما هو في الأرض والأجواء والمياه والسماء والنجوم ، والشيء السليم المُعافَى في فصول السنة ودرجات الحرارة ومرات الدوران ودورات الحياة ، كل هذا سيل أوزيريس وصورته المرئية .

« أمّا توفون فهو الجانب الشهواني والهوائي والغبيّ والسخيف من الروح ، وهو ذلك الجزء من الجسد الذي هو زائل وسقيم ، وكذلك القحط والعواصف وكسوف الشمس وخسوف القمر . كأني بكل هذا اعتداء توفون وانطلاقه عن عِقاله ، وهذا ما يعنيه اسم « سيث » الذي يُطلقونه على توفون ؛ إذ يعني « القمر والعدوان » ولكنه يعني أيضاً في كثير من الأحيان « القَهْقَرى » و « الكر » . ويَروي بعضهم أن أحد رفاق توفون كان يسمّى بيون . ولكن مانيثو يقول : إن بيون هو توفون نفسه ، ويعني هذا الاسم « الكبح » أو

‹‹ الإعاقة ›› ، لأن قوة توفون تعترض الأشياء التي تسير في طريقها الصحيح والتي تتقدم نحو الهدف المنشود .»

وإذا رجعنا إلى البيان الذي يُلحقه توفيق الحكيم بمسرحيته ‹‹ إيزيس ›› نجده يقول :

« ما هو مستقبل الإنسان ؟ هل هو الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أ هو في بقائه بشراً يكافح ليعادل بين المثالية والواقعية ، ويَخرج من هذا التعادل بهدف أنبلَ وحياة أفضلَ ؟» ويُضيف الحكيم تساؤلات أخرى حيث يقول :

« ما هي مسئولية الكاتب ورسالته ؟ أ هي أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط؟ أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت ؟» ولا تزال في جَعبة الحكيم أسئلة أخرى يطرحها على نفسه وفي تذييله لمسرحيته ، حيث يقول :

« هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية ؟» ويُضيف : « هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعلمية ، التي تكفل النجاح السريع الشامل ؟»

ويركز الحكيم فكرة الصراع في مسرحية « إيزيس » على التناقض بين رجل الفكر والعلم أوزيريس ورجل السياسة طيفون (توفون) ، فيقول الحكيم متسائلاً : « ما هي حقيقة الصراع بين أوزيريس وطيفون ؟ ربما كان في نظر المعاني الحديثة صراعًا بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس ، أي بالمعنى العصريّ أيضاً · بين رجل العلم ورجل السياسة .»

على أن الحكيم يستدرك فيقول : « لم يبدأ الصراع بَعْدُ (عندنا) بين أوزيريس وطيفون في عصورنا الحديثة على نحو ظاهر . وإذا جاز التنبؤ فقد يحتدم الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة حوالى سنة ٢٠٠٠م .» ويُردف

القول : « إنه بعد إنجازات العلم واستنباط الغذاء من ماء البحر وأشعة الشمس ، ونحو ذلك ، ستبدأ قضية جديدة : مَن الذي يحكم الدنيا ؟ أهو العالم الذي يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغيِّر المصائر ؟ أم هو الرجل الآخر الذي يتفوق بالبراعة والاستحواز على أزِمَّة الجموع ؟ بعبارة أخرى هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل الأجير والرأسمالي المغامر ، سوف تكون مرحلة الصراع بين العالم الأجير والسياسي المغامر ؟» ويختم الحكيم كلامه حول هذه النقطة بقوله : « إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر فهل يجب على رجل العلم أن ينخذل ويسلِّم ، أم ينازل منافسه بنفس سلاحه ؟»

ويحق لنا نحن أن نتساءل : هل نجح الحكيم في نقل هذه الأفكار التي دارت في ذهنه وهو يؤلف « إيزيس » إلى المتلقي على نحو درامي متقن ؟ فالمذكرات التفسيرية في بداية أو نهاية المسرحية – أية مسرحية – تمثل الفكرة النظرية ، على حين أن المسرحية نفسها هي الشكل الفني التي صيغت في إطاره هذه الفكرة . وفي كثير من الأحوال لا يُفلح المؤلف الدرامي في إيجاد الصياغة الدرامية المناسبة لفكرته الأساسية . ومن ثَمَّ قد يقول شيئاً في تقديمه أو تذييله للمسرحية ، ونجد ما يخالف ذلك تماماً في المسرحية نفسها . ولكننا استهدفنا بإلقاء نظرة على ما ذَيَّل به الحكيم مسرحيته ، أن نُلِمَّ بما أراده لمسرحيته ، ولنسأل بعد ذلك هل نجح فيما أراد أم لا ؟ ونقطة أخرى دفعتنا للتوقف عند هذا التذييل ، وهي أنه – أي الحكيم – قد انشغل بأسطورة إيزيس طوال حياته الأدبية ، فهو القائل في هذا التذييل : « منذ تأليف مسرحية ‹‹ شهرزاد ›› حوالى ١٩٣٠ ، وشخصية إيزيس تتهيأ للظهور يوماً . وقد ورد ذكرها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة لما بين المرأتين من وشائج الشبه في علاقة كل منهما بزوجها ، كلتاهما قد فعلت شيئاً مجيداً من أجل زوجها .» وجدير بالذكر أن إيزيس نُشِرت عام ١٩٥٥ . ويعقِّب فوتين على

ذلك فيقول : « إن توفيق الحكيم يعتبر « شهرزاد » صورة تالية لإيزيس ، لأنه يعتقد أن « ألف ليلة وليلة » عمل مصري ، إذ في مصر فقط يتم البعث من جديد بعد الموت على يد امرأة .» (١٦)

ويرى نفس هذا الباحث الفرنسي في رسالته للدكتوراة أن الحكيم كان دائب البحث عن أساس مصري قديم لكل أعماله ، وظل يبحث ويبحث حتى وصل إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس . (١٧) فالتفكير في مصر الفرعونية كان يشغل توفيق الحكيم منذ بداية حياته الأدبية وعطائه الفكري وحتى النهاية . ولطالما قال الحكيم في مقالاته ، وكذا أحاديثِه المنشورة هنا أو هناك في الكتب أو المجلات والجرائد اليومية ، إن أصول المسرح الإغريقي والهندي تعود في الأصل إلى طقوس الدفن المصرية ، وبالتحديد إلى الحوار بين الكاهن وما يمثّل الموت في هذه الطقوس ؛ ففي طقوس المصريين نجد تمثيلاً للصراع بين الموت والبعث ، وللحساب بين الثواب والعقاب . وكل هذا نجده مرسوماً على جدران المعابد والمقابر المكتشفة في أرجاء الوادي .

وقال الحكيم أيضاً وفي أكثر من مناسبة إن الصراع في مسرحه أقرب إلى جوهر الفلسفة المصرية القديمة منه إلى المسرح الإغريقي القديم ، حتى إنه ذهب إلى حد القول بأنه لو عرف المصريون القدامى المسرح – كما عرفه الإغريق – لأقاموه على نفس الفكرة التي يقوم عليها مسرحه هو . فالإغريق في مسرحهم يصارعون القدر ، أمّا المصريون في طقوسهم فيصارعون الفناء ، وقد قهروا الموت فعلاً بخلودهم وخلود أسمائهم وأعمالهم بل وأجسادهم المحنّطة . (١٨) ويرى الحكيم أن انتصار مصر القديمة على الزمن – رمز الفناء– واضح في كل شيء ؛ فبعد الموت يأتي البعث دائماً ، وحتى النيل نفسه – وهو جزء من النظام الطبيعي – يحيا ويزدهر بالفيضان ويموت مرة كل عام مع بداية الشتاء ، ليحيا من جديد صيفاً . وهكذا على التوالي تدور دورة

الحياة والموت والبعث (١٩) على الدوام .

إذاً تتبلور رؤية الحكيم للحضارة المصرية القديمة في فكرة الصراع مع الزمن والفناء . وهذا – كما يرى – ما دفعهم إلى الاهتمام الزائد بتصوير الشباب وعنفوانه في كل أعمالهم الفنية من تماثيل ورسوم جدارية ، سواء أ كانوا يتعاملون في هذه الفنون مع البشر الفانين أم الآلهة الخالدين ، بل ومع الحيوانات أيضاً .

وبالطبع لن نرى أفضل من مسرحية « أهل الكهف » للتدليل على مدى تغلغل فكرة الصراع مع الزمن في مسرح توفيق الحكيم ، بَيْدَ أن فكرة الصراع مع الزمن والفناء قد تسربت إلى أعمال توفيق الحكيم الأدبية كافة . وعلى نحو أكثر تحديداً فإننا نرى أسطورة إيزيس وأوزيريس واردةً على نحو أو آخر في معظم – إن لم يكن كل – أدب توفيق الحكيم ؛ لأن هذه الأسطورة شغلت فؤاده ، وصارت تشكّل جزءاً من كيانه بصفته إنساناً من جهة وفنّاناً مُبدِعاً من جهة أخرى .

بوسعنا إذاً أن نجد إيزيس في شخصيات مثل سنية و ليدا « عودة الروح » و بريسكا « أهل الكهف » وشهرزاد في المسرحية التي تحمل هذا العنوان ؛ أي أن بعض الجوانب في هذه الشخصيات تعكس انشغال الحكيم بالصورة المثالية للمرأة عنده ؛ أي إيزيس . بل إن هذه الأسطورة يبدو أنها قد أثرت على كيان الحكيم ذاته ، حتى في سلوكه اليوميّ ورؤيته للأشياء ، وذلك كما يبدو من كتاباته التي يكثر فيها ذكر العصا والجِعران والسلحفاة والشجرة العتيقة الحية على الدوام ، وكذا حمار الحكيم ذي الشهرة الواسعة . كل ذلك يُرجعه فونتين إلى ثقافة الحكيم الفرعونية . (٢٠)

وعلى سبيل المثال تلعب أسطورة إيزيس دوراً بارزاً في « عودة الروح » التي

يَرد فيها أن مصر صنعت قلبها بيديها ليعيش إلى الأبد . بل إن في هذه القصة فقرات بأكملها ، تُعَدُّ إعادةَ صياغة لفقرات معينة من « كتاب الموتى » [٢١] ، ونضرب لذلك مثلاً بالفقرات التي تتحدّث عن فكرة وحدة المخلوقات – وهي الفكرة المتجسدة في عبادة المصريين لآلهتهم في صور يصورونها على هيئة حيوانات أو طيور . [٢٢] وفي « عودة الروح » أيضاً نجد محسن (= توفيق الحكيم) متيّماً بإيزيس منذ نعومة أظافره . وعندما وقع في حب جارته سنية رأى فيها إيزيس العجيبة والجديدة . وكلما وقع في حب آخر ذكّرتنا حبيبته الجديدة بإيزيس مرة أخرى .

وفي « أهل الكهف » يتردد القول ثانية بأن القلب قادر على هزيمة الزمن ، كما فعل في « عودة الروح » ، وكما هو موروث عن الفراعنة . وتتكرر الفكرة نفسها في « زهرة العمر » و « يا طالع الشجرة » وفي « الرباط المقدس » ، مما يؤكد تأكيداً قاطعاً أن توفيق الحكيم قرأ مقالة بلوتارخوس عن « إيزيس و أوزيريس » (بالطبع في ترجمة فرنسية) . ولا تخلو « رحلة إلى الغد » من لمحات إيزيسية .

ودَعْنا نتوقّفْ لحظة يسيرة عند « يا طالع الشجرة » ، وهي المسرحية الوحيدة التي تُنْسَب إلى مسرح اللا معقول من بين كل مسرحيات الحكيم . أمّا فونتين فيعتبرها مسرحية رمزية – لا عبثية – محورها الحقيقي هو الشجرة وفكرة الموت والبعث ؛ أي حول أسطورة إيزيس وأوزوريس . فالسلَحْفاة تلعب دوراً مُهما في هذه المسرحية ، وفي أسطورة إيزيس نجدها أيضاً تلعب دوراً بارزاً في عملية إعادة الحياة إلى أوزيريس . وإذا كانت هذه المسرحية تمثل الصراع بين المعتقدات الشعبية والإيديولوجيات الرسمية الفوقية والمفروضة على الناس ، وكذا الصراع بين الروح والجسد أو الروح والمادة بصفة عامة ، أو بين الإله والطبيعة ، أو حتى بين المنطق والقلب – فإن دلك كله قد رآه الحكيم في أساطير المصريين

القدامى . وفي النهاية نجد الصراع ينتهي بالسلحفاة – التي هي رمز المرأة ؛ أي إيزيس – تقف حارسةً للشجرة – شجرة الحياة و واهبة الثمار . وفي المعتقد الشعبي المصري يُحَرَّم قتل السلحفاة ، أما إذا كان مقدَّراً لها الموت ؛ فهذا هو منبع المأساة . (٢٣)

البنية الدرامية

تبدأ مسرحية الحكيم « إيزيس » بقرية مصرية تبدو ظاهِريا قرية فرعونية ولو أن باطنها ومحتواها الداخلي مصريٌّ معاصر . المهم .. في هذه القرية يسود الظلام والظلم ، ويسرق شيخ البلد أهلها فيستولي على الإوَز والبط من الفلاحات ، أي أن « حاميها حراميها » ، وتلك أقصى قمة أو أسفل هاوية يمكن أن يصل إليها الفساد . وهنا ينبغي أن لا ننسى أن هذه المسرحية كُتبت في بدايات العصر الناصري . وبصريح العبارة يُسقط المؤلف – منذ اللحظة الأولى – ما يريد أن يقوله عن العصر الذي يعيشه ، على أحداث الأسطورة المستوحاة من الحضارة المصرية القديمة . (٢٤)

على أن موضوع ظلم الحاكم واستبداده ليس هو المحور الرئيسي للمسرحية ، فهناك ما هو أهمٌّ ، وهو التناقض بين رجل الفكر ورجل السياسة . يقول طيفون :

« الحاكم يجب أن يكون كالذئب ينام بعين مفتوحة ومن ينعس بملء جفنيه كالأطفال وكشقيقي (= أوزيريس) ؛ فإنه يَصلح كاهناً أو عالماً ولكنه لا يَصلح حاكماً .» أمّا توت الساحر فيقول عن طيفون وأوزيريس :

« طيفون هو المتصرف الحقيقي ، يدبِّر كل شيء من قصره ، و أوزيريس مشغول عن الحكم باكتشافاته واختراعاته .»

وأوزيريس – على لسان مسطاط – هو الذي لولاه لَما استطاع الفلاح أن

يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون ، فهو مخترع المحراث والشادوف ومُشيِّد الجسور والقناطر . ويصل علم أوزيريس إلى حد تعلُّم الطب نفسه ، فعندما لدغت العقرب حوريس (هورس) ، تقول إيزيس :

« قد علمني زوجي (أوزيريس) – فيما علمني – ما ينبغي أن أفعل إذا وقع هذا الأمر ؛ أسرعتُ إلى سكين وشرَّحتُ مكان اللسعة قليلاً ، ثم جعلتُ أمصُّ السم من الجرح وأبصقه بعيداً .»

ولكن النظام الحاكم لا يُعجبه مسلك أوزيريس فيُشيع عنه بوسائل إعلامه وشائعاته ، أنه ذاهلٌ مجنون ، وهو ما قد أذيع أيضاً عن إيزيس نفسها :

إيزيس (تخلع نقابها) : « أنا إيزيس .»

القروية : « إيزيس ؟ زوجة ... »

القرويان (معاً) : « زوجة الملك الذاهل !»

إيزيس (في ألم) : « الذاهل ؟! أ هكذا تسمونه الآن أنتم أيضاً ؟! في كل مكان أذهب إليه أسمع مثل هذا الكلام !»

وبعد أن عاد أوزيريس من بيبلوس متخفِّياً ، وأخذ يعمل في تعمير الصحراء ، وسُمِّيَ بالرجل الأخضر ، وصار كأنه زعيم شعبيّ ، صَدَمَهُ أن الشعب نفسه يصدق وسائل الإعلام الحكومية ، التي تُطلق عنه الشائعات المغرضة ، تقول إيزيس :

« نعم صُدِمَ في أعماق قلبه يومَ سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس .» ثم تُردف قولها :

« لقد حذرتُ زوجي عاقبةَ هذه السمعة بين الناس ، قلت له : إن الناس سوف يتناقلون خبر عملك في الصحراء ، فإذا شمك أنف طيفون وتَحرَّى ؛

فهنا الخطر . فأجابني ما من خطرٍ يعوقه عن خدمة الناس . ومضى إليهم حيث يمضي كلَّ يوم .»

ومن الجليِّ الذي لا يحتاج إلى تبيان أن أوزيريس هنا يمثل الرطوبة والخصوبة ، في مواجهة طيفون الذي يمثل الجَدْبَ والجفاف والصحراء القاحلة . وهذه صورة نقلها الحكيم عن بلوتارخوس ، ولكنه صاغها على مستوى البشر لا الآلهة .

ويعقِّب توت على شعبية الرجل الأخضر فيقول :

توت : « يكتسب (الرجل الأخضر) حب الناس ، واكتسابُ حب الناس عملٌ سياسيّ .»

مسطاط : « ماذا تقول ؟»

توت : « أقول – وأنا أعرف ما أقول – إن هذا عمل سياسيّ ، يعتبره الحاكم تهديداً ، على الأخص إذا صدر ممن له حق في الحكم .»

في هذه الكلمات يصور الحكيم مدى فساد الحاكم ، وعمق التناقض بينه وبين العالِم العامل على النهوض بمستوى الناس من حوله . فمَنْ يعمل في ظل نظام حكم فاسد فهو الشاذ والمخطئ . ومن يحبه الناس بسبب إخلاصه في العمل ، يُصبح عَدُوا للحكومة الفاسدة ومدعاةً للانتقام .

ولقد نجح الحاكم الظالم طيفون في القضاء على الرجل الأخضر أوزيريس ، وعلى ذلك يدور الحوار التالي :

مسطاط : « نعم أسألك وأسأل نفسي ! إن إخفاق أوزيريس لَيحمل معنًى فاجعاً . إنه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الأرض . إن إخفاقه هو إخفاق للحق وللخير وللشرف ، إخفاق لي ولك ، ولكل من يدافع عن المثل العليا .»

توت : « إن إخفاق أوزيريس معناه بصورة أبسط أن العلم والعمل لخير الناس ليسا بأفضل الوسائل المؤدية إلى الحكم .»

إذاً فالوصول إلى الحكم طريقٌ يخالف ويناقض طريق الوصول إلى العلم والحكمة ، هذا ما يريد أن يقوله الحكيم في بدايات عصر عبد الناصر . وهو ما يصحُّ في أيامنا هذه ، بل ويسري على كل زمان ومكان . ومن يعمل بإخلاص ويفكر بحكمة في ظل حكومة طاغية لا يُتْرَك في عمله ولا يسمحون له بالتفكير في الحكمة ؛ لأن في هذا وذاك خطراً على الحكام . تقول إيزيس :

« زوجي لم يطلب العودة إلى ملكه . لقد زهد في الملك وأسبابه – كما عرفتم – وانقطع لخدمة الناس ، ولم يكن له من مطمع إلا أن يفجِّر ينابيع الخير بين أيدي هؤلاء الفلاحين المساكين ، وكنا نَحْسَبُ – أنا وأنتم – أنه سيُتْرَك آمناً يؤدي هذه الرسالة في هدوء .»

و واضح في المسرحية أن وسائل الشر – أي الحكومة الطاغية ، أقوى وأغنى ، بحيث لا بدَّ وأن تَهزم قوى الخير ؛ فتتقهقر أمامها ولو ظاهِرِيا على الأقل . فشَيْخُ القرية – وهو يمثل الحكومة / الشر – يسبق إيزيس إلى كل قرية . هي تبحث عن زوجها المقتول وهو يشوِّه صورته وصورتها :

إيزيس : « وملككم أوزيريس . نسيتموه ؟

القرويّ الأول : « إنه كان مشغولاً بنفسه !»

إيزيس : « بنفسه ؟! وا أسَفاهُ ! نعم ... نعم ... صدَّقتم سريعاً كل هذه الدعايات !»

القرويّ الأول : « صدَّقنا ماذا ؟»

إيزيس : « معذورون أنتم . إنهم بارعون مهرة !»

ودائماً يعلو صوت الباطل على صوت الحق ، وهذا ما يذكّرنا بالمساجلة الكوميدية البارعة ، التي أجراها أريستوفانيس بين منطق الحق ومنطق الباطل في مسرحيته الخالدة « السُّحب » (أبيات ٨٨٩–١١٠٥) [٢٥] وفي « إيزيس » الحكيم يقول توت :

« صاحب الحق لا يُحسن أحياناً إظهار حقّه ، كما يُحسن صاحب الباطل إخفاء باطله .»

فإيزيس الباحثة عن أوريريس ، الثائرة على النظام الحاكم ، صارت في أبواق الدعاية ولدى عامة الناس امرأةً مجنونة ساحرة . يقول شيخ البلد لأهل القرية :

« إن العهد قد تَغيّر ، وإن طيفون ساهر على راحتكم مدبّر لأموركم . قولوا معي النصر لطيفون !» ويردّد القرويون الهتاف وراءه ، فيُردف شيخ البلد قوله :

« الآنَ جئتُ إليكم أخبركم وأحذركم : تجوب القُرَى اليوم امرأةً مجنونة ساحرة ، تَزْعُم أنها تبحث عن زوجها ؛ فلا تُصْغوا إليها ! سُدُّوا آذانكم عن مزاعمها ! وأغلقوا أبوابكم في وجهها ! فإنها حيث حلّت تجر في أذيالها الشؤم والنحس ! قولوا معي : الطرد للمجنونة !» وحول هذا المحور يدور الحوار التالي :

إيزيس : « إن مسطاط ينسى أن زوجي أوزيريس كان معبود الشعب في يوم من الأيام ، فما إن ظهر أخوه المغامر طيفون ، حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من زوجي المسكين ملكه وشعبه معًا .»

توت : « حقا ، إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضاً فيما تسرق .»

تعود إيزيس إلى قريتها غريبةً ، تسبقها الصورة التي رسمها لها شيخ البلد وطبعها على عقول الناس ، فعندما يراها أحد القرويين يقول : « لا ندري لعلها

امرأة ساحرة ممن يُحْدِث سحرها الشر . ولعلها حلّت بقرية أخرى فوقعت فيها مصيبة !»

وجدير بالذكر أن موضوع النساء الساحرات المخيفات عرفته مصر منذ القدم ، و ورثناه في التراث الشعبي ، ولكنه كان أكثر بروزاً في الموروث الفولكلوري الأوربي ، ولا سيّما في العصور الوسطى . وهو موضوع نسمع له صدًى واضحاً في مسرح شكسبير نفسه . ونكتفي بالإشارة إلى مَثَلٍ واحد وهو ما يَرِدُ في مسرحية « ماكبث » . فإذا عدنا لإيزيس الحكيم نسمع الحوار التالي:

إيزيس : « نعم . لقد طُفْتُ بِقُرًى كثيرة على قدمَيَّ حتى كاد يقطر منها الدم .»

القروية (صائحة) : « هي ! إنها هي ! هي الساحرة المجنونة !»

إيزيس : « الساحرة المجنونة ؟!»

القروية : « المجنونة المشئومة ! أُخرجي من هذه القرية أيتها المرأة !»

وينبغي ألا ننسى أن أوزيريس في مسرحية الحكيم قد قُتِلَ مرتين ، وهذا ما يأتي على لسان إيزيس نفسها ؛ حيث تقول مخاطبةً طيفون :

« لقد حبستَهُ في صندوق وألقيتَهُ في النيل ، وزعمت للناس أنه مات غريقاً. ولكن الصندوق حمله التيار والتقطه ملاحون وباعوه لملك بيلوس ، وهناك عاش زوجي أوزيريس زمنًا حتى لحقتُ أنا به وعدنا إلى مصر ، واختفينا في البراري ، وأنجبنا حوريس هذا . وعشنا هانئين إلى أن اكتشفتَ أنت يا طيفون ، وجودنا وقتلتَ زوجي هذا أشنعَ القتل ! نعم مرتين تقتل زوجي ! مرتين تغتاله يدكَ الأثيمة !

« وفي المرة الثانية – كما تعرف – خطفوا أوزيريس المتخفي تحت اسم

الرجل الأخضر وقَطَّعوه إرْبًا إرْبًا ، و وضعوا كل عضو من أعضائه في كيس ، وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب .»

وسنتوقف قليلاً عند العبارة الأخيرة ، لأن الرجل الأخضر الذي مزّقوه و وضعوه في أكياس ، لم يمضوا به هذه المرة إلى الشمال كما فعلوا في المرة الأولى مع الصندوق الذي دفنوه فيه ؛ ذلك أن الشمال يعني البحر والضّياع ، أمّا الاتجاه إلى الجنوب فيعني أن أوزيريس سيظل في أرض الوادي بركةً وخيراً عميماً ، فلم يعد الرجل الأخضر بل الإله الأخضر – إله الخصوبة والرطوبة . ومن ثَمَّ فعلينا أن لا نأخذ نُواحَ الفلاحات عليه مأخذاً يُنسينا هذه الحقيقة ، فهنَّ يَصِحْنَ :

« نعم قتلوه ! قتلوا الرجل الطيب ! الرجل الأخضر . لن يَخْضَرَّ لنا بعده عود ، ولن يطلعَ لنا سُعود ، وستجفّ عن الأرض العيون ، ولن تجف عليه منا العيون !» بل الذي ينبغي أن نتذكره هنا ونُعيده إلى الأذهان ما قيل عن أوزيريس حتى منذ حادثة الصندوق الذي دُفن فيه وأُلقي في البحر :

« إيزيس : لن يَقرَّ لي قَرار حتى أعثرَ على زوجي .»

القرويّ الأول : « أ هو لم يمت كما قيل ؟»

إيزيس : « إنه حيٌّ .»

القرويّ : « حيٌّ ؟»

ولا يفوت الحكيم أن يُضيف لمساته الفنية وبراعته الدرامية إلى حادثة الصندوق . وقبل أن نعرض إلى ذلك دَعْنا نَستَعِدْ للذاكرة ما ورد عند بلوتارخوس (١٣) .

« دبّر له توفون (طيفون) مؤامرة غادرة . فجمع شِرْذِمَةً من اثنين وسبعين

رجلاً ليكونوا شركاءَ له في الجريمة . وكانت مؤازرة ملكة حضرت من إثيوبيا كان المصريون يدعونها أسو (Aso) ، وقاس توفون جسد أوزيريس خُلْسَةً ، وصنع له صندوقًا فحمًا جميل الزينة ، وأمر بإحضاره إلى الوليمة . ولما سُرَّ الضَّيفان جميعهم لمنظر هذا الصندوق وأعجبوا به ، وعد توفون مازحًا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبًا لجسمه ، يملؤه تمامًا وهو ممتد فيه . فجرَّبه الضَّيفان جميعًا واحدًا تلو الآخر ، ولما لم يطابق أحدًا منهم نزل أوزيريس به وامتدَّ فيه ؛ فأهرع إليه المتآمرون و وضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه من الخارج بمسامير ، وصبُّوا عليه قصديرًا مصهورًا ، وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر، ودفعوا به في الفرع الثاني إلى البحر . ويقولون حدث هذا في السابعَ عشرَ من هاتور (= ١٣ نوفمبر) عندما تدخل الشمس برج العقرب . وكان ذلك في العام الثامن والعشرين من حكم أوزيريس ، ولكن بعضهم يزعم أنه عاش هذه السنين ولم يتولَّ الحكم فيها .»

ومن براعة توفيق الحكيم الدرامية أن هذه القصة التي تَرِدُ في بداية رواية بلوتارخوس للأسطورة ، يشير إليها مؤلفنا العربي إشاراتٍ سريعة في أثناء تطور الأحداث ، ولا يُوردها كاملة إلا قربَ النهاية ، وعلى لسان أوزيريس نفسه عندما التقتْهُ إيزيس – في نهاية تجوالها الطويل بحثًا عنه – في بيبلوس ، حيث من الطبيعيّ أن تسأله عما حدث له ، فيروي لها القصة كاملة . ونجدها كما هي عند بلوتارخوس بالضبط .

لكن دَعْنا نسأل عن دور الإشارات السريعة الواردة في المسرحية عن الصندوق ، وقبل أن نعرف تفاصيلها بعد ذلك وقربَ نهاية المسرحية . هذا ما سنعرض له في السطور التالية ، وإن كنا قبل ذلك نفضِّل العودة إلى بلوتارخوس (١٤) لنقرأ ما يلي :

« ولـمَّا بلغ الخبر إيزيس نزعت على الفور إحدى غدائرها ، وارتدت ثياب

الحداد في ذلك المكان الذي تقوم فيه حتى اليوم مدينة كوبتو (= قفط) (ولفظة كوبتو معناها باليونانية Koptein [٢٦]) وأخذت الإلهة تجول في كل مكان وقد استبد بها الألم ، وما اقتربت من أحد حتى خاطبته . وأخيراً صادفت جماعة من الأطفال فسألتهم عن الصندوق ، وتصادف أنهم رأوه فأخبروها عن الفرع الذي دفع فيه رفاق توفون بالصندوق إلى البحر ؛ ومن أجل هذا يعتقد المصريون أن للأطفال مقدرةً على العِرافة ، ويحاولون أن يتكهنوا بالمستقبل من الفؤول التي يسمعونها في كلامهم ، وخاصّةً عندما يلعبون في الهياكل ، ويَصيحون بما يَرِدُ في خاطرهم .»

ولا يترك توفيق الحكيم هذه المعلومة الواردة عند بلوتارخوس ، بل يصوغها هو بطريقته الخاصة ، ويُضفي عليها من فنه العبقري ، إذ يجعل غلامين يدلان إيزيس على موضع الصندوق ، بل إن أحد الغلامين يقفز في النهر مبهوراً بمنظر الصندوق الساحر فيغرق . وعندما تهبط إيزيس بعد ذلك القرية لتسأل عن أوزيريس يدور الحوار التالي :

القروية (صائحة) : « يا لَلْيوم المشئوم ! يا لَلْيوم النحس الشُّؤم ! ابني ! ابني ! غلامي ! أكبر أبنائي ! عماد داري ! قِوام بيتي !»

امرأة من النسوة (تلمح إيزيس تحت الشجرة) : « مَنْ هذه المرأة الغريبة ؟»

القروية (تنظر إلى إيزيس) : « إنها هي . حلَّ النحس بحلولها ! صدق شيخ البلد . إنها هي ... هي المشؤومة ! جرَّت على قريتنا النحس !»

النساء (صائحات) : « أطردوها ! أطردوها !»

ولكن الغلام الآخر يقترب من إيزيس ، ويقول لها :

« لا تغضبي . إني أصدِّقك وأطمئن إليك . لقد طردوك من القرية بسببي ، إنك لم تأتي بالنحس . إن النحس هبط القرية في الليل ساعةَ أن غرق

صديقي . وأنت لم تهبطي القرية إلا في الصباح . أنا وحدي الذي أعرف أنهم ظلموك .» ويستمر الحوار الساحر بين إيزيس الباحثة عن زوجها والغلام البريء :

إيزيس (مطرقة تمسح دمعة) : « حقا خطفوه مني !»

الغلام : « هو جوهر إذاً ذلك الذي في الصندوق ؟!»

إيزيس : « و أي جوهر !»

الغلام : « صِفيه لي !»

إيزيس : « هو جوهر يضيء للناس ، ويكشف لهم ما ينفعهم . وا أسفاهُ !»

الغلام (ببراءة) : « يضيء ؟ نعم حقيقة إنه كان يضيء ويبرق وسط التيار . وقد بهر صديقي فألقى بنفسه خلفه ومات من أجل هذا الشيء دونَ أن يعلم ما فيه .»

إيزيس (وقد سالت من عينيها دمعة) : « لقد مات من أجل شيء عظيم دون أن يعلم .»

فالطفل الغارق إذاً شهيدُ البحث عن جوهر مكنون دون أن يعلم . إلى هذه الغاية طوّر توفيق الحكيم فكرة براءة الأطفال وقدرتهم على التنبؤ ، كما وردت عند بلوتارخوس .

أوزيريس في بيلوس (= بيبلوس) :

وماذا عن بيبلوس (Byblos) التي ذهب إليها أوزيريس ، حيث بيعَ عبداً لملكها ؟ تسمى هذه المدينة الآن « جبيل » (Gebeil) ، وهي على بُعْدِ ٢٦ ميلاً إلى الشمال من بيروت بلبنان . وهي في الأصل إذاً مدينة فينيقية ، اكتسبت شهرتها الواسعة من تصدير الأخشاب ، واحتلت في الألف الرابعة ق.م ، مكانةً

مرموقة ، واشتهرت بأنها أقدم مدينة في العالم ، أو هكذا يقول فيلون (٦٤ – ١٤١م) أحد مواطنيها الأفذاذ .

وكانت بيبلوس محط اهتمام المصريين القدامى منذ عصور سحيقة . ولبيبلوس علاقات تجارية وحضارية مع أهل العصر البرنزي في كريت وبلاد الإغريق . ولقد اكتشف الأثريون في حفرياتهم بموقع بيبلوس تابوت الملك حيرام Ahıram (القرن العاشر ق. م) ؛ حيث وجدوا عليه بعض الكتابات . وتطورت المدينة حتى صارت عاصمة مملكة مستقلة ، لها عملتها الخاصة ، وذلك أثناء العصر الفارسي . وكانت بيبلوس مركزاً رئيسيا لعبادة أدونيس ، ومن اسم هذه المدينة أخذ الإغريق اسم ورق البردي ، الذي في النهاية جاء منه اسم الكتاب المقدّس (Bible) .

هذه معلومة تاريخية سريعة عن بيبلوس التي بيعَ فيها أوزيريس عبداً ، وهو ما يذكّرنا بأسطورة هِرَقْل عند الإغريق ، الذي بيعَ هو أيضاً عبداً ليخدم ملكة شرقية هي أومفالي ملكة ليديا بآسيا الصغرى . ولقد أذلّت هذه الملكة البطل الإغريقي ، ونزعت عنه سلاحه ، وخلعت عليه لباس النساء ، وكانت تضربه بصندلها الذهبيّ ، ثم وقعت في حبه ، وأصبحت أسيرة هواه فيما بعد . وعندما اكتشفت سماته البطولية وأرادت أن تستبقيه رفض . وموضوع هِرَقْل – أومفالي [٢٧] شائعٌ في الأدب الأوربي الحديث والمعاصر ، مما يجعلنا لا نستبعد اطّلاع توفيق الحكيم عليه ، واحتمال تأثره به في مسرحية « إيزيس » وربما في « السلطان الحائر » ، كما سنرى في الباب التالي .

المهم أن أوزيريس لم تعرف حقيقته في بيبلوس ، ومن ثَمَّ سماه ملكها « الصديق المصريّ » ، هذا ما يَرِدُ في « إيزيس » الحكيم . ولقد صنع أوزيريس في بيبلوس ما لم يستطع أن يصنعه في وطنه مصر ، أو بالأحرى ما حِيلَ بينه

وبين أن يُتِمَّ من إنجازات حضارية هائلة . فلنسمعْ للحوار التالي بين إيزيس التي وصلت بيبلوس وحراس القصر :

الحارس الثاني : « صُنْعُ الآلات أحدث عجباً ! لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليَسقوا أرضهم . لقد اكتشف لنا الينابيع ، وركَّب عليها الآلات تُسَمَّى الشواديف والسواقي ، وعلَّم الناس الحرث بما يسمِّيه المحراث . إنه في كل يوم يصنع جديداً وعجيباً ينفعنا ويبهرنا .»

إيزيس (هائمة دامعة العينين) : « هنا أيضاً ؟»

الحارس الثاني : « ماذا تقولين ؟»

إيزيس (كالمخاطبة نفسها) : « حقا هو كذلك ، حيثما حلَّ يبعث الحياة . يغيِّر الحياة .»

وعندما تَلْقَى إيزيس – التي لا تزال متنكرةً – ملك بيبلوس يدورُ بينهما الحوار التالي :

إيزيس : « هناك حنين آخر أقوى من حنينه إليَّ .»

الملك : « ما هو ؟»

إيزيس : « حنينه إلى وطنه .»

الملك : « أنتِ كل وطنه ، أيتها السيدة .»

و إلى هذا الحدِّ من الحوار تبرز إيزيس –كما كان قد صورها بلوتارخوس – رمزاً للأرض العَطْشى للنيل ؛ أي أوزيريس . ولكن دَعْنا نُكمل هذا الحوار المهم :

إيزيس : « لا أيها الملك .»

الملك : « هذا ما فهمناه عنه .»

إيزيس : « إنه لم يُظهر الحقيقة المكنونة في أعماقه .»

الملك : « أي حقيقة ؟»

إيزيس : « أرضه تناديه .»

الملك (في قلق) : « أرضه ؟!»

إيزيس : « نيلُه يناديه .»

الملك (بوجوم) : « نيله ؟!»

ويتمسك ملك بيبلوس بأوزيريس ولا يريد التفريط فيه بأي حال من الأحوال ، ويقول :

« أ لم يُلقوا به في النيل ليغرق ؟! أ لم يأتِ به الملاحون يساومون فيه ؟ مَنْ هذا الثريّ الأحمق الذي كان يملك مثله ويفرِّط فيه ولو من أجل قربان ؟ ثقي أيتها السيدة ، أني لا أستطيع أن أفرِّط فيه ، وإلا كنتُ أشدَّ حمقاً من ذلك الثريّ المصريّ !»

إيزيس : « صَدَقْتَ ! هذا من حقك . فقد دفعت فيه مالاً .»

الملك : « لا أيتها السيدة ، لا تذكري المال . لقد صنع لي ولشعبي ما لا يُقَوَّم بمال . لا تتحدثي عنه كعبد رقيق ! لا أسمح بهذا أبداً .»

وهنا تضطر إيزيس إلى الكشف عن الحقيقة الكاملة أمام ملك بيبلوس :

إيزيس : « زوجي هو أوزيريس !»

الملك (مأخوذاً من الدهشة) : « أوزيريس ملك بلاد مصر ؟!»

إيزيس : « نعم . وأنا زوجته إيزيس .»

الملك (مأخوذاً) : « الملكة ؟!»

إيزيس : « لم أعُدْ ملكة ولم يعد زوجي ملكاً ؛ فقد اغتصب أخوه طيفون الحكم .»

وقبل أن نترك بيبلوس لنعود إلى أرض الوطن المصري ، علينا أن نتذكر ما يلي : لا يلتقي أوزيريس إيزيس أبداً في مصر على خشبة المسرح ، الذي يمكن أن تعرض عليه مسرحية الحكيم . واللقاء الأول بينهما لم يتمَّ إلا في بيبلوس ، حيث يدور بينهما الحوار التالي :

إيزيس (تلمسه بيديها غير مصدقة) : « هذا أنت ، يا أوزيريس ؟! هذا أنت ؟! هل أنت بخير ؟ هل أنت ... ؟»

أوزيريس : « كما ترين . وأنتِ أيتها الحبيبة ؟»

إيزيس : « زوجي !»

حوريس ونهاية المسرحية

إيزيس في مسرحية توفيق الحكيم امرأة كسائر النساء ، عندما تفقد زوجها تلجأ إلى كل الطرق لكي تستعيده :

توت : « تلجئين إلى السحر ؟!»

إيزيس : « ألجأ إلى كل وسيلة تدلني على مكان زوجي .»

توت : « تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات ممن يصدقن أنني أصنع المعجزات ؟!»

إيزيس : « وأي فارق بيني وبينهن ؟ أ لستُ منهن ؟! إني امرأة مثل الأخريات . عندما نفقد شيئاً عزيزاً فإنّا نلتمس المعجزة حيث تكون .»

هكذا تلجأ إيزيس إلى توت الساحر لكي يساعدها في البحث عن زوجها المفقود . وبعد إلتقائها أوزيريس في بيبلوس والعودة به إلى مصر ، والاختفاء في

البراري تعميراً للصحاري بعيداً عن الأنظار، يُنجبان حوريس (هورس) .
و ذلك ما قد ورد عند بلوتارخوس (١٩) لكن على النحو التالي :

« ثم عاد أوزيريس من العالم الآخر إلى هورس وأعدَّه للقتال ودرَّبه ، ثم سأل عن أجمل الأشياء قاطبة . فلما أجاب هورس : أن ينتقم المرء لأبيه وأمه إذا أساء إليهما أحد . سأله أوزيريس مرة ثانية عن الحيوان الذي يَعُدُّه أجدى لمن يخوض غمار الحرب ، فلما قال هورس « الحصان » دهش أوزيريس لهذا ، وسأله : لِمَ لم تذكر السبع وذكرت الحصان ؟ فقال هورس : إنما يُفيد السبع أولئك الذين هم في حاجة إلى النجدة ، بينما يُفيد الحصان في تشتيت العدو الهارب وقطع دابره . فلما سمع أوزيريس ذلك سُرَّ سروراً عظيماً ؛ إذ أصبح هورس ذا إعداد كافٍ .»

وفي مسرحية الحكيم نجد حوريس فعلاً يستعد للانتقام بالتدرب ، ويقتل أسداً ، بل إن إيزيس تسلّحه بما يتناسب مع محاربة الشر ؛ أي طيفون ، قائلة :

« إن خَصْمنا في هذه المعركة رجل قويّ مغامر بارع الوسيلة واسع الحيلة . وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح ، في حين أننا نريد أن نكتّف حوريس بقيود الشرف ونقدّمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب .»

ويعترض مسطاط على أسلوب إيزيس هذا ، على حين يقتنع توت به قائلاً :

« اسمع يا مسطاط ، إن مبادئ أوزيريس ؛ أي مبادئنا ، لا يمكن أن تعمل عملها إلا في حالة واحدة وعلى فرض واحد ؛ هو خلو الميدان من المُغامر المحتال . أمّا إذا ظهر المغامر فلا بدّ أن نحاربه بسلاحه كي ننتصر عليه » .
وهكذا يمهّد الحكيم الأرض للقاءٍ حاسم بين حوريس وطيفون ، ومن بين هذه الوسائل التمهيدية المبشّرة بانتصار حوريس الخير على طيفون الشر ، حوريس الثائر المتمرّد على طيفون الداهية الماكر ، الذي يعمل ليصطنع الأنصار

ويستميل شيوخ البلد ، ويتركهم ينهبون الشعب – نقول من بين هذه الوسائل التحولُ الذي وقع على موقف شيخ البلد ، الذي لم تعد مصالحه مرتبطة بمصالح طيفون فعاد إلى إيزيس يعتذر :

شيخ البلد : « لقد خدعني هذا المحتال !»

إيزيس : « كان يجب أن تفهم أن مثله لا يؤتَمَنُ . لقد استخدمك حتى بلغ مأربه ثم فاز بالغنيمة دونك .»

المهم .. يُصبح شيخ البلد من أنصار حوريس ، الذي عندما تعرض لطيفون يريد قتله ، كاد طيفون يقضي عليه ، فتدخَّل شيخ البلد ليمنع مقتل حوريس مُقنعاً الملكَ أن من حُسْن السياسة أن يقدِّم هذا الفتى إلى المحاكمة أمام الشعب . وهذا يَشي بتقديم محاكمة شعبية لحوريس ، حتى يتم الخلاص منه بسهولة ودون إثارة مشاكل . وفي أثناء المحاكمة يصرخ الشعب المُضَلَّل بوسائل الدعاية الحكومية « العقاب للثائر !» ، « الموت للثائر !» وشيخ البلد هو الذي يُحاول الآن إسكات الشعب . وعندما يقول حوريس إنه ابن أوزيريس يضحك طيفون ويحاول التشكيك في نسبه . وهذه النقطة بالذات هي التي يستهدف بها المؤلف التمهيد لحضور ملك بيبلوس في نهاية المسرحية . وقبل أن نشرح ذلك سنعود قليلاً إلى بلوتارخوس (١٩) :

« ثم نشب القتال أياماً عِدَّة كان النصر فيها حليف هورس . وقد تسلَّمت إيزيس توفون المُصفَّد بالأغلال ، ولكنها لم تقتله بل فكت إسارَهُ وأطلقت سراحه ؛ فأَحْفَظَ هذا هورس ورفع يده على أمه وأطاح بالتاج الملكيّ من فوق رأسها ، بَيْدَ أنَّ هرميس وضع مكانه على رأسها قَلَنْسُوَة في شكل رأس البقرة . ولـمَّا اتَّهم توفون هورس علانيةً بأنه ولدٌ منبوذ ، قضى الآلهة – والفَضْلُ في ذلك لهرميس – بأن هورس ولدٌ شرعيّ . ثم هُزِمَ توفون في وقعتين أخريين .

وقد نكح أوزيريس إيزيس عَقِبَ وفاته فأنجبت منه هاربوكراتيس قبل الميعاد ؛ فوُلِدَ ضعيفَ الساقين (أي مريضاً بشلل الأطفال في لغة عصرنا) .»

ومن الواضح تماماً أن توفيق الحكيم قد بذل جهداً مضنياً في سبيل أن يُنهي مسرحيته « إيزيس » نهايةً درامية مقبولة ، لم يستمدَّها من مصدره الرئيسي ؛ أي بلوتارخوس . فقد جعل الحكيم ملك بيبلوس يحضر إلى مصر ، فيلعب دوراً في مسرحيته « إيزيس » يذكِّرنا بدور راعي كورنثة في « أوديب ملكاً » لسوفوكليس . فبَعْدَ صياح الشعب وقربَ انتهاء محاكمة حوريس بقتله ، يأتي هذا الملك الفينيقيّ ويُعلن عن شخصيته ؛ فيصرخ طيفون بأنه عدو ، فيرد ملك بيبلوس قائلاً :

« يا شعب مصر الكريم ، بلدي يحييكم . أرضنا في الشرق – شرق أرضكم . فإذا ذهب أحدكم اليوم إلينا ؛ سمع الناس عندنا يُشيرون إليه بِحُبٍّ وفرح وإعجاب . هذا رجل من الغرب (مصر) ، من تلك البلاد التي جاءتنا بالصديق المصري ، الذي بذر في أرضنا الخير والبركة بفكره وابتكاره واختراعه. وكان يعمل لدينا كالأجير ؛ يقوم مع الشمس الطالعة ويرجع مع الشمس الغاربة . ليس له من مَطْمَع إلا خدمة الناس في بلد غير بلده ، وقوم غير قومه . ذلك الصديق المصريّ ، كما يدعونه عدنا ، هو أوزيريس .»

ويحمل الملك معه الحُجَّة الدامغة التي لا تقبل الجدل ، وتؤكِّد صدق ما يقول ؛ إذ جاء بالصندوق الذي دُفِن فيه أوزيريس وأُلقِيَ في النيل . وهكذا تقع ثورة بيضاء يُخْلَع فيها طيفون عن العرش ، ويتوَّج حوريس الذي عندما يريد قتل طيفون تَنهاهُ إيزيس قائلةً : « لا تُلوِّثْ يدك النقية ، يا بني ، بدمه الدنس ! حَسْبُنا الشعب وقد عرف أخيراً الحقيقة .»

إذاً فمع أن توفيق الحكيم قد أخذ بعض عناصر نهاية مسرحيته من رواية

بلوتارخوس ، إلا أن هذه النهاية – ككل – تُعتبر من ابتداعه ؛ لأن معظم مكوِّناتها من قريحته ، وإضافاته هنا واضحة تماماً ولا تحتاج إلى تِبْيان .

وفي استيلاء حوريس على العرش استمرارٌ لأوزيريس وفضائله ، فهو ابنه الذي ورث عنه تلك الفضائل ، أو كما تقول إيزيس :

« لقد مكثتُ خمسةَ عشرَ عاماً ألقِّنه كل شيء طيب في أبيه . ولم أكتفِ بهذا ، بل وضعتُه منذ صِباهُ في أيدي توت و مسطاط ، وقد تعهَّداهُ وما زالا يتعهَّدانِه حتى الساعة بالتهذيب .»

ولا ينسى الحكيم أن يختم مسرحيته بالحديث عن موضوع البحث عن الحقيقة ، وهو موضوع شغله طوال حياته القضائية والأدبية ، تقول الكلمات الختامية :

توت (لإيزيس) : « كَمْ من الجهد بذلتِ في حياتك ، يا إيزيس ، كي يعرف الشعب الحقيقة !»

إيزيس : « ليس يهمُّني الجهد ، كل أملي أن يكون زوجي أوزيريس في خلوده صافحاً عنّا راضياً عمّا فعلنا .»

الباب الخامس

الأصل الكلاسيكي للمأساوية
في مسرح توفيق الحكيم

« التجديد ليس الانفصال . إنه تجديد الأوراق والزهور في شجرة غائرة الجذور . اغمسْ ريشتك في صندوق الألوان ، وامزُجْ ما تريد بما تريد ، على شرط أن تَخْرج لنا بشيء لكن ثق أن هذا الشيء لن يحرج سليماً إلا إذا كنتَ على دراية تامة بماضيك وحاضرك ، ولك أنفٌ يشم المستقبل »

توفيق الحكيم

نستطيع الآن أن نقوم بجولة كلاسيكية في مسرح الحكيم ؛ بمعنى أن نقرأ مسرحياته بهدف تحسس بعض التأثيرات الإغريقية أو الرومانية ، التي يمكن أن تكون قد تسرَّبت إليها . ولا نزعم – كما سبق أن ذكرنا في المقدمة – أنه بمقدورنا أن نضع أيدينا على كل الجزئيات الدقيقة التي يعتقد أنها جاءت في مسرح الحكيم وفكره من وحي الثقافة الإغريقية . ومن جهة أخرى فليس كل ما يتشابه مع الفكر الإغريقي هو بالضرورة منقول أو حتى مُسْتَوْحًى من المؤلفات الإعريقية . ومن يدري ؟! لعل الأمر لا يعدو مجرد توارد أفكار أو التقاء عفويّ.

كما علينا أن نتذكر ما أوردناه أيضاً في المقدمة من أن الثقافة الفرنسية هي

المسئولة – أولاً وأخيراً – عن التأثيرات الإغريقية الرومانية في مسرح الحكيم ، فالأدبُ الفرنسي ، الذي اطّلع عليه المؤلف اطلاعًا واسعًا ، مليءٌ بالتأثيرات الكلاسيكية ، بل ولا نُغالي إذا قلنا إنه حفيد الأدبين الإغريقيّ واللاتينيّ ، الذي ورث عنهما الكثير من الموضوعات والسِّمات . وهكذا فإننا ونحن نقدِّم لدراستنا عن الأصل الكلاسيكي للمأساوية في مسرح الحكيم ، ننوِّه إلى حقيقةِ أنه لا بد من التسلُّح بقدر كبير من الحيطة ، والحذر من الوقوع في فخ التشابه العَرَضيّ أو التعميم السطحي أو حتى المبالغة ، فهذه كلها أخطاء تتعرض الدراسات المقارنة بصفة خاصة للوقوع فيها .

جولة عامة للاستطلاع

سبق أن ذكرنا أن توفيق الحكيم قد شغل طوال حياته الأدبية بقضية تزويج الأدب العربي بالأدب الإغريقي ، ولا سيَّما الفن المسرحي . وتظهر البدايات الأولى لهذا الاهتمام في كتاباته المبكرة المنشورة في العشرينيات بمجلة « التمثيل » ، والتي يتحدث فيها عن « أرسطو » و « سوفوكل » تحت عنوان « الإصلاح الخُلُقي والتمثيل » و « من صفات الكاتب المسرحي » (راجع كتاب « فن الأدب ») . وتحت عنوان « الطبائع عند شكسبير » (نفس المرجع) يتحدث الحكيم عن مهارة المؤلف الإنجليزي العظيم ، ويقول إنه قبل أن يخلق المأساة أو الكارثة خَلَقَ الطِّباعَ التي لا بد أن يصدر عنها تصرُّفُ الشخصية . لقد أدرك هذا الفنان الخالد – كما يقول الحكيم – هذه الحقيقة البشرية ؛ وهي أن « الأقدار والمصاير أجِنَّة في بطون الطبائع » . ولنا وقفة قصيرة مع العبارة الأخيرة ، فهي تثير قضية نقدية هامة : هل الشخصية هي التي تخلق مصيرها المأساوي ، أم الأخير هو الذي يخلق الشخصية ؟ وبصورة أخرى : ما هو العنصر الأهم في التراجيديا : « الشخصية » (ethos) أم « الحدث الدرامي » (mythos) ؟ فهي قصية نقدية قديمة كان أرسطو أول من فجَّرها .[1] وإلى

جانب ذلك فإن العبارة نفسَها تعتبر ترجمة بتصرُّف لما قاله فيلسوف إغريقيٌّ آخر هو هيراكليتوس الإفيسي (كان حيا حوالى عام ٥٠٠ ق. م) ؛ إذ قال : « الشخصية هي المصير للإنسان » (ethos anthropo daimon) (٢) . وثمَّة نقاد كثيرون يعتقدون أن مسرحيات سوفوكليس تعكس هذا المبدأ ، ويقولون إن أوديب لم يكن ليقعَ فيما وقع فيه من أخطاء ومآسٍ لو كان أكثر اعتدالاً وحكمة وأقلَّ ثقةً بالنفس . وإذا قارنّا بين شخصيتَيْ كلٍّ من كريون وأنتيغوني في المسرحية المسمَّاة باسم الأخيرة لوجدنا أن كريون لا يقف على أرض صُلبة، بحيث إنه من المتوقع أن ينهار أمام أية طارئةٍ عابرة . في حين نجد أنتيغوني تتمتع بالنبل والثبات القائمَيْن ِعلى أساس التضحية بالنفس والإصرار والثقة ، ولا يمكن أن تهزها أو تهدمها إلا أعتى العواصف . ولكن رأيَ أغلبية النقاد استقر على أنه لا يوجد تناقض في العمل المسرحي بين الشخصية والحدث ، فكلٌّ منهما يخدم الآخر ، فالشخصية تُولَد في الحدث الذي بدوره يتطور بتطوُّر الشخصية . (٣)

وفي كتاب الحكيم « قالبنا المسرحي » المنشور عام ١٩٦٧ ، يحاول المؤلف أن يرسم قالبًا مسرحيا جديدًا ، يجمع بين الأصالة المصرية والمعاصرة ، إلى جانب استيعاب التجربة المسرحية العالمية . وهو قالب يصلح – على حد قول الحكيم – ليس فقط لعرض قضايانا المحلية ، بل ولعرض كل القضايا الإنسانية بصفة عامة . ويقوم هذا القالب المسرحيٌّ على ثلاث شخصيات هي « الحكاواتي » و « المقلّداتي » و « المدَّاح » . يقوم الأول بدور الراوي الذي يقدم الأحداث ، أمَّا الثاني فيشخِّص الأحداث ولكنه يتقدم إلى الجمهور باسمه الحقيقيّ ، ويرسم لنا مختلف الشخصيات تباعًا رسمًا واعيًا ، أمَّا المدَّاح فيقوم بما يقابل دور الجوقة .

ويقدِّم توفيق الحكيم من خلال هذا القالب آثار الأعلام الخالدين من

أيسخولوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيكوف حتى بيراندللو ودورينمات . ومما لا شك فيه أن هذا القالب المقترح جدير بالدرس والمناقشة ، إلا أن هذا ليس هو المجال المناسب . ونكتفي هنا فقط بالتنويه إلى أن توفيق الحكيم ، في قمة نُضْجِه الفكري وبعد تجربته المسرحية الطويلة والعريضة ، يعود إلى التراث الشعبي المصري ، من أجل تأصيل الفن المسرحي . وهو بذلك يعكس مدى استيعابه لتجربة المسرح الإغريقي ، الذي كان قبل أي شيء آخر فنا شعبيا نشأ تلقائيا من مهرجانات دينية ، اشتركت فيها جميع طوائف الشعب رقصاً وغناءً وحواراً ومتعة ، احتفالاً بديونيسوس إله الخمر .

وغنيٌّ عن القول أن الحكيم عندما يقول في كتابه « التعادلية » إن المحاكاة هي وسيلة الأدب والفن في تفسير الإنسان ، إنما يردد قولاً قرأه في كتب النقد التي تشرح وتفسّر نظرية كلٍّ من أفلاطون وأرسطو في المحاكاة . وعن مذهب التعادلية نفسه يقول أستاذ الفلسفة القدير الدكتور زكي نجيب محمود : « إننا لن نذكر الفلسفة العربية بعد اليوم إلا وفي أذهاننا فكرة التعادلية .» ويتحدث عن مصدرها الكلاسيكي قائلا : « قرأت الكتاب ، فخُيِّل إليَّ وأنا ماضٍ بين صفحاته ، أنني إنما أستمع إلى فيلسوف من فلاسفة اليونان الأقدمين ، يتكلم العربية ويرتدي ثياب أوربا العصرية .» ثم يُضيف قوله: « فأديبُنا الحكيم في تعادليته ، ينظر إلى الكون وإلى الإنسان ، النظرة نفسها التي نظر بها فلاسفة اليونان ، وهي نظرة تحاول جمع الأضداد في وَحْدَةٍ . وهل تستطيع أن تقرأ نظرات الحكيم في هذه المحاولة ، فلا يردَ على خاطرك قول هراقليطس (= هيراكليتوس) - مثلاً - بأن حقيقة الكون أضداد تتعادل : النهار والليل ، الشتاء والصيف ، الحرب والسلم ، الشبع والجوع ، البارد والحار ، الرطب واليابس ، اليقظة والنوم ، الحياة والموت ؟ أو هل تستطيع أن تقرأ تعادلية الحكيم ، ثم لا تذكر قول أنباذقليس (= إمبيدوكليس الذي عاش ما بين عامي ٤٩٣ - ٤٣٣ ق. م ، تقريباً) في المحبة والكراهية ، في

التجاذب والتنافر ، اللذين يعلل بهما هذه الحركة الدائبة في الكون من اتصال وانفصال يسببان كون الأشياء وفسادها ؟ أو هل تستطيع أن تقرأ تعادلية الحكيم دون أن يَمثّلَ أمام بصركَ مبدأ الوسط الذهبي الذي يتوسط المتطرفات ، فيكون هو الفضيلة والحكمة ؟ وهكذا أخذت أصداء فلسفة اليونان الأقدمين تتردد في سمعي كلما مضيت بين صفحات « التعادلية » .» [٤] وسنرى أن مذهب الحكيم التعادلي يُلقي بظلاله على رؤيته المأساوية للحياة والناس .

مأساة البحث عن الحقيقة

يعلل أحد النقاد الأوربيين تفوُّق الحكيم في مسرحية مثل « بغماليون » بنجاح المؤلف المصري « في إيجاد الصلة المباشرة بالمنبع الإغريقي ، بغير الالتجاء إلى الوسائل المفتعلة التي يتوسل بها كثير من الكتاب الغربيين . وربما كان مرجع هذا إلى أن الشرق كان له اتصال وثيق بالكلاسيكية الإعريقية قبل أوربا » [٥] . ويقول ألبير آستر : « ليس يخلو من مغزى أن نجد الكتاب المصريين المحدثين يولُّون وجوههم نحو أرض اليونان . ربما لأنهم يريدون أن يسيروا في الطريق الشاق الذي قطعته حضارة البحر الأبيض المتوسط – حضارة التركيب والوحدة الشاملة ؛ فيجددوا عهداً جعلت فيه بلاد البطالمة من نفسها حارساً أميناً على تراث الإغريق ، وصانته من الاندثار ويذكرنا بعهد ازدهرت فيه حضارة الإسلام يوم أن نهلت من ينابيع الثقافة الإغريقية .» [٦] وفي الحقيقة فإن لجوء توفيق الحكيم للأسطورة – شرقية كانت أو إعريقية – يُعَدُّ في حد ذاته تقليداً واستلهاماً للمسرح الإغريقي . فلم يستمد شعراء التراجيديا الإغريقية موضوعاتهم ألا من الأساطير والملاحم ؛ إد لم تصلنا سوى مسرحية واحدة شذَّت عن القاعدة وعالجت موضوعاً تاريخيا معاصراً ؛ ألا وهي « الفرس » لأيسخولوس ، وإن كان من المعروف أن معاصره فرونيخوس كان قد سبقه بمعالجة درامية لهذا الموضوع التاريخي نفسه . [٧] ومن جهة أحرى فإن

لجوء توفيق الحكيم للفن المسرحي هرباً من قسوة الحياة ؛ يعني أن الفن بالنسبة له – كما كان يشتهي أرسطو – مطهِّر للنفس . على أن الحكيم لا يعتنق مبدأ الفن للفن ؛ إذ ساهم في الجهاد الوطني والسياسي والإصلاح الاجتماعي لبلاده ، متكلِّماً بلسان شخصيات تصيح من وراء قناع الفن ، وهذا ما كان يفعله شعراء المسرح الإغريقي التراچيدي .

ويقول الناقد اليوناني المحدَّث أ . بابادوبلو : « إن الحكيم أخذ عن الإغريق القدامى تقدير العمل المتقن الأداء ، وحب المسرح الذي يصور مصير الإنسان من خلال قصة رمزية أسطورية تعالج غالباً بدقة تتسم بكثير من الواقعية ، والتحليلات النفسية والتاريخية والسياسية والاجتماعية في آنٍ واحد . وقد عرف كيف يكتسب لنفسه شيئاً من فكاهة أريستوفانيس وذكائه اللاذع ، ومن الشاعرية الدرامية التي امتاز بها يوريبيديس وسوفوكليس . وكثيراً ما وُفِّق إلى ذلك التوازن الرفيع بين عناصر عديدة متباينة ، بعضها يتصل بالحياة أو بالخيال وبعضها بالحس أو العاطفة ، ولكنها تتسق جميعاً حول الشخصيات الرمزية ، وتَدَع للفكر الغلبة في النهاية ؛ أي بعد موت الأبطال أو فشلهم ، وبعد غياب الممثلين عن المنصة .» ويُضيف الناقد اليوناني قوله : « ولا يُبدي توفيق الحكيم هذه البراعة في المسرحيات التي تدور حول موضوعات أسطورية قديمة – مثل بغماليون وأوديب – فحَسْبُ ، بل إنه لم يكد يصل إلى سر صنعة الإغريق حتى عكف على محاولة تطبيقه على موضوعات جديدة ؛ ليخلق شخصيات جديدة .» (٨)

فمثلاً تشغل أبطال توفيق الحكيم دائماً قضيةُ التحرر من قيود الزمان ، والانطلاق من سجن المكان ، فهم يتمنَّوْنَ الخلاص من طغيان أفعالهم ، ويعذبهم الشوق إلى حياة لا ظلَّ للظلم فيها ولا أثرَ للقيود والأغلال يتوقون إلى لقاء الوجود الكامل الذي لا يحدُّه حدّ ولا تستعبده حاجة مُلِحَّة أو ضرورة

ملزمة ؛ و لذلك فهناك دائماً في مسرح الحكيم صراع عنيف بين الإنسان من ناحيةٍ ، وقيود الزمان والمكان من ناحيةٍ أخرى . [٩] وهي فكرة تراجيدية ليست جديدة كلَّ الجِدَّة ، بل ترجع أصولها إلى شعراء المسرح الإغريقي ، فأوديب سوفوكليس في صراعه من أجل معرفة الحقيقة انتقل من مكان إلى آخر ، وقضى كل حياته مسافراً في المكان ومسابقاً للزمان بحثاً وتنقيباً . ولقد توصل لمعرفة الحقيقة فعلاً ، ولكن أين ومتى ؟ عرفها في طيبة وفي قصر والديه الذي أمضى كلَّ سِني حياته تهرُّباً منه ، وعرفها بعد « فوات الأوان » ؛ إذ كان بالفعل قد قتل أباه وتزوج أمه ، وهو المصير الذي طالما تحاشى الوقوع فيه . وهكذا فإن عبارة « فوات الأوان » (opse) تعتبر سمة مميزة ومشتركة بين المسرح الإغريقي ومسرح الحكيم [١٠] ، وهي عبارة توجز كل معاني الصراع التراجيدي الذي يكابده الإنسان وهو يسابق الزمان . ولقد أصبحت فكرة أن الزمن سيكشف آجلاً أو عاجلاً كل الحقائق فكرةً شائعة لدى معظم المؤلفين الإغريق ، إذ نجدها عند الفيلسوف ثاليس (ولد حوالى ٦٢٤ ق. م) والمشرِّع الأثيني سولون (٦٤٠ – ٥٥٨ ق. م تقريباً) والشاعر ثيوعنيس (ازدهر في النصف الثاني من القرن السادس ق. م) و بنداروس (٥١٨ – ٤٣٨ ق. م) و أيسخولوس (٥٢٥ / ٥٢٤ – ٤٥٦ ق. م) و سوفوكليس (٤٩٦ – ٤٠٦ ق. م) و يوريبيديس (٤٨٥ – ٤٠٦ ق. م تقريباً) . ويقول كسينوفون (٤٢٨ / ٤٢٧ – ٣٥٤ ق. م تقريباً) عن الزمن إنه « أصدق الأشياء » (alethestatos) . [١١]

ويرتاب أبطال توفيق الحكيم أيضاً في القُوَى الغيبية أبلغ الريب ، ولا يزال الواحد منهم يُنازل مصيره الغامض فلا يجني سوى حال عجيبةٍ من التناقض ، تجعله معلّقاً بين السماء والأرض ، فلا هو كَسَبَ حرية الانطلاق في عالم اللانهاية ، ولا هو رضيَ بالواقع المحدود . لقد أراد الحكيم أن يبين في مسرحياته أن الإنسان ليس صاحب السلطان الأوحد في الكون ، ولا هو سيد

مصيره ؛ إذ إنه ليس حُرا مطلق الحرية ، ولا عَظَمَةٌ ترجى له سوى عَظَمةِ النضال في سبيل الانتصار في حرب خاسرة ، يدخل غمارها ضد القوى الخفية المسيطرة على مصيره . وكما سبق أن ذكرنا في معرض حديثنا عن مسرحية « الملك أوديب » ، فإن توفيق الحكيم بذلك المفهوم التراجيدي إنما يقترب اقتراباً شديداً من روح التراجيديا الإغريقية ، ولا سيَّما سوفوكليس . ولكن القوى الغيبية عند المؤلف المصري لم تَعُدْ بالطبع هي آلهة الأوليمبوس ، كما أن القدر لم يعد بمفهومه القديم . لقد صارت القوى الخفية عند توفيق الحكيم تنبع من وجود الإنسان نفسه ، فهي قُوًى داخلية لا تأتيه من الخارج . فمثلاً لم يعد « الزمن » مجسَّداً في صورة الإله الإغريقي كرونوس [١٢] ، وإنما أصبح متمثلاً في قانونٍ طبيعيّ من القوانين الآدمية ، حقيقة واقعة تؤلِّف جزءاً من نسيج البشرية ، هي التي تمكنه من العيش ولكنها تضعه تحت سيطرتها . فالكهف في مسرحية « أهل الكهف » للحكيم هو سجن الزمن ، أو بعبارة أخرى هو صورة مجسدة لفكرة الزمن الملازمة للبشرية . فالفرد في عصرٍ ما لا يستطيع أن يعيش عيشة سويَّة في عصر سابق أو لاحقٍ له ؛ أي أن الإنسان ليس حُرا في التحرك داخل أو خارج الزمن ، ولا يملك الانطلاق من قيوده كيفما شاء .

ولا يهدف النضال ضد قوى الغيب في مسرح الحكيم إلى قهر هذه القوى؛ فذلك أمر محال . وما من سبب لخوض هذا النضال أصلاً سوى أنه حتميّ لا مفرّ منه ؛ لأنه جزء عضوي من الحياة ذاتها ، إذ لا توهب الحياة جامدة ، وإنما الحياةُ صراع دائم وتناقض أبديّ بين القوى المتعارضة – أو المتعادلة بلغة الحكيم نفسه – سواء في الطبيعة الكونية المحيطة بنا ، أو في الطبيعة الآدمية داخل أنفسنا . وهكذا تصبح حياة الإنسان – أي إنسان – بلا معنًى إن هي خلت من مثل هذا الصراع . أمَّا الفنان – بغماليون مثلاً – فلا حياة له أبداً بدون هذا الصراع الدائم بين واقع دنياه التي يحياها ، وأحلامه التي يتمناها ؛

أي الانتصار على قوى الغيب . ولا بد للإنسان - شأنه شأن الكواكب - من السعي الدائب نحو تحقيق التوازن أو التعادل بين قواه الداخلية فيما بينها ، وبينه وبين قوى الكون الأخرى الظاهرة والخفية التي تُحيط به من كل جانب . وهو يناضل حتى لا تجذبه قوى العدم أو النسيان ، التي جذبت من قبله كواكب ضخمة لا نعرف عنها الآن شيئاً . و وسيلة نضال أبطال توفيق الحكيم هي البحث داخل أنفسهم ، عن منابعَ لقوًى جديدة كامنة فيها ، يناهض بها ويوازن ويعادل قوى الكون التي تهدده . ومحاولة البحث هذه في حد ذاتها هي غاية الوجود الإنساني ، فعملية سعي البطل الدّءوب لاكتشاف نفسه وقواه تولّد فيه حركة خلق متجددة ، وتُعطي للحياة صفة الاستمرار .

وإذا كان أوديب سوفوكليس قد قضى حياته بحثاً عن الحقيقة ، وضحّى بكل شيء في سبيل التحقق من نسبه ومعرفة نفسه ، فهكذا كانت إيزيس الحكيم في المسرحية المسماة باسمها ، تلك البطلة المصرية التي يقول عنها طيفون : « صُلبة كالصخر ، ستبحث عن زوجها في كل ركن وستطرق كل باب وستسأل كل حي .» وهي تتحدث عن نفسها فتقول بثقة تُماثل ثقة أوديب سوفوكليس : « لن يَقرَّ لي قرار حتى أعثر على زوجي .» وتقول أيضاً مخاطبةً أهل القرية : « يجب أن أسأل كل فرد في كل بيت من بيوتكم .» ثم تتحدث عن « الجهاد من أجل البحث عنه » وتقول : « سأسير الحياة كلها إذا لزم الأمر .» ولا ريب في أنها في بحثها عن أوزيريس زوجها إنما تبحث عن الحقيقة ؛ إذ إنها تتحدث عنه قائلة : « هو جوهر يضيء للناس ويكتشف لهم ما ينفعهم .» ، « حيثما حلَّ يبعث الحياة ، يغير الحياة .» ويقول مسطاط عنه : « إن إخفاقه هو إخفاق للحق وللخير وللشرف ، إخفاق لي ولك ، ولكل من يدافع عن المثل العليا .» ويقول عنه شيخ البلد : « هو الحير والعلم والفضل .» خلاصة القول إن العنصر الرئيسي في شخصية إيزيس وفي المسرحية المسماة باسمها ككل هو « البحث عن الحقيقة .» (١٣)

وما جوهر مأساة « شهر زاد » إلا موضوع المعرفة والبحث عن الحقيقة ، وما البطلة التي أعطت للمسرحية اسمها سوى لغز مغلق فشل الجميع في فك طلاسمه ، ولكنهم قضوا حياتهم في المحاولة مجرد المحاولة فصاروا أبطالاً . فشهريار مريض بحب الحقيقة كما نعرف من الحوار التالي :

شهرزاد : « أنت تعلم أنك إن ألححتَ عشرين قرناً فلن تظفر مني بكلمة !»

شهريار : « لماذا ؟»

شهرزاد : « لأني لست أملك ما تريد . أنت تطلب المحال . أنت رجل ذو رأس مريض .»

وكلما ازداد شهريار إصراراً على الكشف عن الحقيقة ازداد الغموض في شهرزاد ، وصار لغزها أكثر تعقيداً أو إعجازاً . يدور بينهما الحوار التالي :

شهر زاد : « إنك ملك تعس فَقَدَ آدميته وفقد قلبه .»

شهريار : « إني براء من الآدمية . براء من القلب . لا أُريد أن أشعر . أريد أن أعرف .»

شهرزاد : « تعرف ماذا ؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة .»

شهريار : « كذب ومكر ! هاتي الجواب إذاً عمّا أسألك عنه . هذا غاية ما أطلب من الحياة .»

شهر زاد : « سل ما شئت .»

شهريار : « من أنت ؟»

شهرزاد (باسمة) : « أنا شهرزاد .»

ومن تكون شهرزاد هذه ؟ لا أحد يدري ! ومَنْ ذا الذي يعرف الحقيقة ؟

هذا هو شهريار الذي نذر حياته بحثاً عنها يتساءل : « قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها ، تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض . هي التي ما غادرت خميلتها قطُّ ، تعرف مصر والهند والصين ! هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ! وتُدرك طبائع الإنسان من سامِيَةٍ وسافلة . هي الصغيرة لم يَكْفِها علم الأرض فصعدت إلى السماء ، تحدِّث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مَرَدَتِها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة ، كأنها بنت الجن ! مَنْ تكون تلك التي لم تبلغ العشرين ، قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السُّجُف ؟ ما سرها ؟ أ عُمْرُها عشرون عاماً ؟ أم ليس لها عمر ؟ أ كانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ إن عقلي ليَغلي في وعائه يريد أن يعرف . أ هي امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟» ويقول عنها كذلك وهو يخاطبها في مكان آخر : « أنت تعرفين ... تعرفين كل شيء . أنت كائن عجيب لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير ، لا عن هوًى ومصادفة . أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة كحساب الشمس والقمر والنجوم . ما أنت إلا عقل عظيم !» ، فترد عليه شهرزاد باسمةً في الحوار التالي :

شهرزاد : « أنت ، يا شهريار ، تراني في مرآة نفسك .»

شهريار : إني أرى الحقيقة .

شهرزاد (ساخرة غامضة) : « دائماً الحقيقة !»

فشهريار إذاً هو أوديب ثانٍ مستعد مثله لأن يضحي بكل شيء في سبيل البحث عن الحقيقة ، وهو أيضاً يردد عبارات تذكرنا بأوديب متل « لن يهدأ عقلي حتى أعلم » وكقوله مخاطباً شهرزاد : « أنت امرأتي التي أحب ، أ لست امرأتي ؟ هل تحسبينني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدل بيني وبينك ؟» فترد

عليه شهرزاد وكأنها الحقيقة الخالدة تسخر من البشر الفاني : « وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تُطيق عشرتي لحظة ؟!» فالبحث عن الحقيقة إذاً لا نهاية له ، ولو تحقّق للإنسان معرفة الحقيقة كاملة لتوقفت الحياة . وعندما ينطلق شهريار مع وزيره قمر هائمَيْنِ في فضاء لا نهاية له ، ضاربَيْنِ في قفار لا يصادفهما فيها حيٌّ ، ولا يسمعان في أرجائها غير صدى أصواتهما الضائعة ، يسعد شهريار أيّما سعادة بهذا السفر الطويل وراء الحقيقة عميقة الأغوار ، بعيدة المنال . ويدور بينهما الحوار التالي :

قمر : « هل يَحْسَب مولاي – لو جاب الدنيا طولاً وعرضاً – أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو في حجرته هذه ؟»

شهريار : « دَعْكَ من الخيال ، يا قمر ، ما جنى أحد شيئًا من الخيال والتفكير . مضى ذلك العهد الساذج ! اليوم نريد الحقائق ، يا قمر . نريد الوقائع، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا .»

قمر : « لسنا نعيش لهذا ، يا مولاي .»

شهريار : « إن لم نعش لنعلم فلماذا نعيش إذاً ، يا قمر ؟»

قمر : « لنعبد ما في الوجود من جمال .»

شهريار : « وما أجمل شيء في الوجود ؟»

قمر : « عينا امرأة .»

شهريار : « أيها المسكين ! عينا امرأة ! هذا كل ما في الوجود عندك ! أيها الفتى الجميل ينبغي أن تكون لك في كل ليلة عذراء حتى تبصر بَعْدُ عيناك !»

قمر : « لا تسخر ! ثق أن مَنْ مَلَكَ في حجرته امرأة جميلة فقد ملك الدنيا كلها في حجرته .»

وعندما يئوب شهريار مع وزيره بعد أسفارهما الطويلة بحثًا عن الحقيقة ،

يكتشف الملك أنه عاد بخُفَّيْ حُنَين . وعندما يدخل القصر يكتشف أيضاً وجود العبد الأسود عشيق شهرزاد الجديد في مخدع الملك . ويقول الملك العائد : « ها أنذا في القصر من جديد ! إلامَ انتهيت ؟ إلى مكان البداية . كثور الطاحون على عينيه غطاء ! يدور ثم يدور وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم .» ويقول أيضاً في قنوط : « أوَ لستُ كالماء ، يا شهرزاد سجيناً ؟ هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان ؟! حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء . ومتى كان في تغيير الإناء تحرير الماء !» ويقول مخاطباً شهرزاد : « أنت دائماً أنت لا تتغيرين » ، فترد عليه بدورها « وأنت دائماً أنت لا تتغير .» وعندما يحمّلها مسئولية المصير المأساوي الذي انتهت إليه الأمور ، تقول له : « بل هي طبيعة الأشياء .» أي أن المرء لا بد أن يبحث عن الحقيقة بحكم الضرورة ، ولكنه لن يحصل على ما يَشفي غليله . تقول شهرزاد وقد أصلحت من شأنها وكشفت عن مفاتنها لشهريار الذي يتفرّس فيها بعينين زائغتين : « لماذا تنظر إليَّ هذه النظرات ؟ كأنك ما رأيتني قطُّ إلا الساعة !» ، ويدور الحوار التالي :

شهريار (يُشيح بوجهه) : « كلا . لست أريد أن أرى منك هذا .»

شهرزاد : « لماذا ؟»

شهريار : هي أيضاً تفعل هذا . تُبدي لنا من حسنها وتَحجب عنا سرها .»

شهرزاد : « من هي ؟»

شهريار (كالمخاطب نفسه) : « الطبيعة .»

وتتجلّى شهرزاد في هذا الحوار كمركز للطبيعة أو للحقيقة ، فكلاهما شيء واحد ، لن ينال الإنسان سرهما أبداً ، ولكنه لن يكفَّ عن البحث عنهما. يقول شهريار : « إنّا لا نسير ولا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض ، إنما نحن ندور ، كل شيء يدور . تلك هي الأبدية . يا لها من

خدعة ! نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران .»

ولم يملّ توفيق الحكيم نفسه هذه المسألة ، فما زال يستغل موضوع البحث عن الحقيقة كمنبع ثريٍّ لا ينضب معينه الفياض بالمأساوية . ففي مسرحية « يا طالع الشجرة » – وهي من أواخر أعماله وتنتمي بحكم بنائها الدرامي لا بمضمونها إلى مسرح العبث أو اللامعقول – يقتل بهادر زوجته بهانة بسبب إصرارها على الصمت المُطْبِق أمام تساؤلاته الملحّة عن الحقيقة . وها هو ذا الدرويش الذي كان قد تنبأ بمقتل الزوجة ، يدخل على بهادر بعد أن أتم الأخير عملية القتل دون أن يراه أحد ، فيُصبح الدرويش بذلك هو الشاهد الأوحد على جريمة القتل . وهنا تَحين فرصة ذهبية للمؤلف لكي يُجري حواراً بينهما ، هو حوارٌ بين الإنسان وقدره ؛ إذ إن بهادر يخاطب في الدرويش كل القوى الغيبية من نبوءات وأقدار وحقائق خفية . وهو حوار كان يمكن أن يجري بين أوديب وقدره الأعمى لو هُيِّئ للبطل الإغريقي أن يحاور قدره . ومع أنه حوار طويل إلا أن أهميته تدفعنا إلى أن نفسح له المجال :

الزوج (= بهادر) : « هل أستطيع أن أثق بك ؟»

الدرويش : « كل الثقة . إني لا أتحرك من تلقاء نفسي ، ولا أتطوع بالكلام إلا إذا أردت أنت .» (وهنا يشبهه المؤلف بنبوءة دلفي) .

الزوج : « وأنا لن أريد .»

الدرويش : « وأنا لن أتكلم .

الزوج : « وكيف لي أن أطمئن ؟!»

الدرويش : « اطمئن ! إني واثق من نفسي ، ولكنني غير واثق منك .»

الزوج : « لستَ واثقاً مني ؟!»

الدرويش : « من يُدريني أنك لن تغير رأيك وتطلب مني أنت المجيء

والكلام يوماً ؟!»

الزوج : « أنا أطلب ذلك ؟! أطلب ضَرَري ؟! أطلب ضياعي ؟!»

الدرويش : « أنا لا أضمنك . أنا أضمن نفسي فقط . أنا لن أتكلم إلا إذا طلبت مني الكلام ، وإذا تكلمت فإني أقول ما عرفت .»

الزوج : « ليس يُهمني ما تعرف . يهمني أن لا تتكلم . هلمَّ بنا إذاً !»

الدرويش : « إلى أين ؟»

الزوج : « تُعاونِّي قليلاً .»

الدرويش : « على ماذا ؟»

الزوج : « على دفنها (أي جثة الزوجة القتيلة) قبرها جاهز . حفره البوليس بنفسه !»

الدرويش : « حاشا لله !»

الزوج : « أ ترفض ؟»

الدرويش : « بالطبع أرفض .»

الزوج : « ولكنك كنت تعرف أني سأقتلها .»

الدرويش : « المعرفة لا تعني الموافقة .»

ولنقفْ قليلاً عند العبارة الأخيرة ؛ فلها دلالات غاية في الأهمية بالنسبة للرؤية المأساوية في مسرح الإغريق وتوفيق الحكيم . فهي تعني أن القُوى الخفية – سواء أ كانت آلهة الأوليمبوس أو نبوءة دلفي من جهة أم القُوى الغيبية التي يصارعها أبطال توفيق الحكيم من جهة أخرى – تعرف مقدَّماً مصير البطل التراجيدي ، بل وكثيراً ما تَتنبأُ به وتحذر منه ، كما فعلت نبوءة دلفي إزاء أوديب سوفوكليس ، وكما فعل الدرويش إزاء بهادر . ولكن هذه

المعرفة مقدَّماً بما سيحدث من قِبَلِ الآلهة لا تحملهم مسئولية الأحداث ، كما أنها لا تُعفي الإنسان من تحمُّل مسئولية مصيره . وتلك هي المعادلة التراجيدية الصعبة التي حار فيها النقاد والدارسون الذين يبحثون في ماهية المأساة عند الإغريق ، وحار فيها أيضاً الفلاسفة المسلمون في بحثهم عما إذا كان الإنسان مخيَّراً أو مسيراً . وهي مشكلة خلافية ستظل دائماً وأبداً مثارَ جدل وموطنَ أخْذٍ ورَدّ . هيا بنا الآن نَمضِ مع الحوار بين بهادر والدرويش :

الزوج : « إذاً أنا في نظرك مجرم ! »

الدرويش : « وهل في هذا شكٌّ ؟! »

الزوج : « أنْصِفْني قليلاً أرجوك ! إن قتلها جاء عفواً ، وهي التي اضطرتني إليه (وهو ما حدث بالضبط عندما قتل أوديب سوفوكليس أباه لايوس عفواً عند مفترق الطرق) هل كان بالإمكان أن أعيش مع امرأة كهذه ؟ »

الدرويش : « لقد عشتَ معها من قَبْلُ سنوات طويلة . »

الزوج : « ولكنها أخيراً انقلبت إلى شيء مخيف ! إلى جدار من الصمت ! »

الدرويش : « مبرِّرٌ كافٍ للتحطيم ! »

الزوج : « لا تسخر ! لو كنتَ في مكاني لَفعلتَ عين الفعل ! »

الدرويش : « إني لن أكون في مكانك . »

الزوج : « إذاً لا تَظلِمْني ! »

الدرويش · « إني أرثي لك . تُحمِّلُ نفسك كل هدا العناء من أجل سؤال لم تتلقَّ عنه جواباً ! »

الزوج : « لم أستطع منع نفسي . هذا فوق مقدوري . »

الدرويش : « أعرف .»

الزوج : « هل كان في مقدوري أن أظل طول حياتي أجهل ؟»

أي أن مأساة بهادر تنبع من المنبع نفسه الذي انبثقت منه مآسي شهريار وأوديب سوفوكليس ، فهم جميعاً يعانون مُرّ المعاناة بسبب عشقهم العنيد للحقيقة ، التي كلما اقتربوا منها ابتعدت وأمعنت في التخفي والانغلاق على نفسها ، وازدادوا هم شقاء .

التأرجح بين الحلم والحقيقة في المأساة التعادلية و « عجلة الحظ » الإغريقية

يقضي إذاً أبطال توفيق الحكيم حياتهم بحثاً عن الحقيقة ولكنهم في نهاية المطاف يكتشفون أنهم أبعد ما يكونون عنها ؛ إذ يجدون أنفسهم معلّقين بين أرض الواقع المجهول وسماء الحقيقة المكشوفة . ففي المقطوعة التمثيلية « الحلم والحقيقة » التي نشرها الحكيم في كتاب « عهد الشيطان » ، يصنع الزوج تمثالاً أطلق عليه اسماً فرعونيا هو « نفريت » ، وفي حلم من أحلام اليقظة يخاطب الزوج هذه الفتاة التمثالية خطاب العاشق الولهان ؛ متغزّلاً بجمالها ومحاسنها . وكل ذلك تحت سمع وبصر زوجته الغيور ، التي لم تجد مَفرّا من تحطيم هذا التمثال لكي يُفيق زوجها من وهمه ويتوب إلى رشده ، وعندئذٍ ينسى الرجل أمر هذا التمثال ويخاطب زوجته بعبارات الغزل نفسها التي كان يخاطب بها التمثال ؛ فتتذكر الزوجة قصة « السِّكّير وزوجته » ، لقد كان يسرق جواهر زوجته كي يحلعها على خليلته ، ثم يسرق حُليَّ خليلته كي يُسبغها على زوجته . ولم تكُ خليلته سوى زوجته نفسها . فالتمثال في هذه المقطوعة كالخليلة هو الحلم ، أمّا الزوجة فهي الواقع وما الحلم والواقع إلا وجهان لعملة واحدة هي الحياة ، ولا سيّما حياة الفنان . وبذلك تُعَدُّ هذه

المقطوعة « بروقة » أولية صغيرة لمسرحية « بغماليون » ، التي تقوم أساساً – كما رأينا – على الصراع الأبديّ بين الحلم والحقيقة .

ويشير الدكتور علي الراعي إلى وجود مثل هذا الصراع في مسرحيات الحكيم « شهرزاد » و « أهل الكهف » و « يا طالع الشجرة » (١٤) ، فشهريار في المسرحية الأولى قد أزهق في داخل نفسه حياة تمثاله الجميل الذي صنعه لنفسه ؛ أي شهرزاد . وقرر الهرب إلى حياة العقل الباردة ، فلا هو رضيَ بهذه الحياة ولا هو نسيَ جسد شهرزاد وقلبها ، هجر الأرض ولم يبلغ السماء . وفي « أهل الكهف » – التي سنناقشها بعد قليل – يُفلح مشلينيا في التخلص من بريسكا الجدة وهي غالاتيا الجديدة ، ويرضى بأن يعيش مع بريسكا الحفيدة . ولكنهما أمام حاجز الزمن الذي يفصل بينهما يفشلان في الحب ، فيعود مشلينيا إلى الكهف ، فلا هو انتفع بالخيال ولا هو رضيَ بالواقع . وفي « يا طالع الشجرة » يضحي بهادر بزوجته في سبيل الشجرة ، فيكتشف أنه إنما قتل في الوقت ذاته هدفه الذي يسعى إليه ، وهو الانتصار على الزمن والحياة . هكذا كل أبطال توفيق الحكيم يضحون بكل شيء في سبيل الهدف ؛ ليتبينوا في النهاية أنهم قد ضحّوا أيضاً بالهدف .

وتنضم الآن شهرزاد لتقف في الخط نفسه الذي وقف فيه من قَبْلُ كلٌّ من بغماليون وإيسمين ، اللذين استطاعا بالحب أن يخلقا وأن يحوّلا الحلم إلى واقع ، إلا أنهما ضاقا بالواقع في النهاية وتأرجحا بين هذين القطبين ، تارةً يطلبان الحلم وتارةً يرغبان في الواقع . وشهرزاد قد بذلت في مبدأ الأمر كلَّ ما لديها من مواهب وخيال وقصص ، لتُنقذ حياة بنات جنسها ، اللائي كان الملك شهريار يقتلهن بعد أن خانته زوجته الأولى مع عبد أسود . ولكن شهرزاد انتهت بالوقوع في الحفرة التي حفرتها ؛ إذ أحبت ذلك الرجل الذي اعترته أول الأمر سفاح الجنس النسائي . ولكن شهريار نفسه كان هو أيضاً قد تغيرّ

بسبب حبها الذي خلق منه رجلاً آخر ، يملؤه القلق والرغبة في أن يسمو على نفسه ، وأن يحاول اختراق حجب الأسرار والوصول إلى الحقيقة . وهكذا تغيَّرَ كل منهما ولم يعد نفس الشخص الذي كانه من قَبْلُ ، وهذا عين ما حدث بين بغماليون وغالاتيا من ناحيةٍ وإيسمين ونرسيس من ناحية أخرى ، في مسرحية « بغماليون » . ولتأييد رَأيِنا نسمع لما تقوله شهرزاد : « أمَّا شهريار الآن فإنسان آخر . رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم ! تُقدَّم له في كل ليلة عذراء ، وتُذبح له في كل صباح زوجة . آدميٌّ استنفد كل ما في كلمة جسد وكل ما في كلمة مادة من معنًى ! قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد ! » ، فيسألها عشيقها الأسود مدهوشاً في الحوار التالي :

العبد : « يريد الهرب إلى أين ؟»

شهرزاد : « لا يعرف إلى أين . هذا سر عذاب هذا المسكين !»

العبد : « وأين هو الآن ؟»

شهرزاد : « هجر الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلّق بين الأرض والسماء .»

وعندما يقول شهريار : « هو مرض الرحيل . من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذٍ عن جوب الأرض حتى يموت .» ترد عليه شهرزاد بقولها : « قُضِيَ الأمر ، وصرتَ سندباداً .» ويبلغ شهريار حد الصوفية أو الرواقية في تحرره عن المادة وانطلاقه من أغلال الجسد ، عندما يقول مخاطباً قَمَراً في الحوار التالي :

شهريار : « نعم ، هم الهاربون من أجسادهم !»

قمر . « أ وَ لهذا هربنا نحن من ديارنا وهجرنا أهلنا وطفنا ببلاد الأرض ؟!

كي تكون هنا خاتمة رحلتنا ؟!»

شهريار : « رحلتنا ؟ صه أيها الأبله ! إنّا ما تحركنا بَعْدُ . كيف تقول إنّا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض ؟!»

وفي « شهرزاد » أيضاً تلعب الدورة التعادلية دورها التراجيدي في الصراع أو التوازن القائم بين العقل والقلب ، بين الرجل والمرأة ، بين الروح والجسد ، بين حرية شهريار المنطلقة في حبه للحقيقة وعشقه الروحيّ لشهرزاد وعبودية الزنجي للجسد . فالأخير يمثل الحقيقة الشهوانية المجسمة ، إنه يمثل الماديات التي طلقها شهريار منذ زمن ؛ أي بعد أن عرف شهرزاد فصار لا يحفل بها . ويبدو هذا التناقض الحاد في الحوار التالي :

العبد (يتأملها) : « ما أجملَكِ ! ما أنت إلا جسد جميل !»

شهرزاد (باسمة) : « حتى أنت أيضاً تراني في مرآة نفسك !»

العبد : « إني أرى الحقيقة .»

شهرزاد : « دعوا الحقيقة في مكانها هادئةً .» ثم تقول عن العبد : « ينبغي أن تكون أسودَ اللون ، وَضيعَ الأصل ، قبيحَ الصورة . تلك صفاتُك الخالدة التي أحبها . جمالك لا يحيا إلا في الظلام .»

وإذا كان الحل التعادلي الذي يقدمه توفيق الحكيم للجريمة في كتابه « التعادلية » ليس العقاب ، وإنما فعل الخير ؛ بمعنى أنّ مَن ارتكب إثماً ينبغي أن لا نحبسه أو نجلده ، بل نكلفه بإتيان أفعالٍ خَيِّرة . وهكذا فإن التحرر من الشهوة الجسدية لا يتم بالقضاء عليها ، وإنما بالانطلاق في عالم الروحانيات . وهكذا يدور الحوار التالي :

شهرزاد : « أ تعرف كيف يُقْتَلُ العبد ؟»

العبد : « كيف ؟»

شهرزاد : « بعِتْقِه ! »

وهكذا يمهِّد المؤلف تمهيداً دراميا رائعاً للنهاية ؛ لأن شهريار عندما يكتشف وجود العبد الأسود في مخدع الملكة ، لا يعاقبه ولا يقتله ، وإنما يتركه يفرُّ حُرا طليقاً ؛ فهو الجسد وسائر الماديات التي كان قد طلقها الملك من قَبْلُ .

ويقترب شهريار اقتراباً شديداً من بغماليون وضيقِه بالحياة والواقع ، في الحوار التالي بينه وبين شهرزاد :

شهريار (متعَبًا) : « أنا أطلب شيئاً واحداً . »

شهرزاد : « ما هو ؟ »

شهريار : « أن أموت . »

شهرزاد : « لماذا ؟ ما الذي بك ؟ »

شهريار : « ليس في الحياة من جديد ! استنفدتُ كل شيء . »

شهرزاد : « الطبيعة كلها ليس فيها لذة تُغريك بالبقاء ؟ »

شهريار : « الطبيعة كلها ليست سوى سجّان صامت يُضيّق الخُنّاق . »

شهرزاد : « أ لا تراك تضيّع عمرك الباقي وراء حب اطّلاع خادع ؟! »

شهريار : « ما قيمة عمري الباقي ؟ لقد استمتعت بكل شيء ، وزهدت في كل شيء . »

وتكمن المأساوية في شخصيتي شهريار وبغماليون في أنه لا نهاية للصراع داخل أنفسهما بين عالم الحلم وعالم الواقع ، في دائرة التعادل بين الأضداد . نفهم ذلك من الحوار التالي :

شهرزاد (باسمة) : « نعم أنت تدور . وأنت الآن في نهاية دورة . »

شهريار : « النهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران .»

ويضيف الأخير : « كل ما يكبر ترجعه (أي الطبيعة) إلى الصغر . كل غاية تتبعها بداية . إلى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ؟»

وهنا نتذكر « عجلة الحظ » الإغريقية (trochos tes tuches) التي نبعت فكرتها من مبدأ أن « كل الأشياء تتحرك » (panta rhei) وهو المبدأ المألوف في الفلسفة الأورفية [١٥] القديمة ، ولدى أتباع بيثاغوراس (فيثاغورس . ازدهر ما بين ٥٤٠ و ٥١٠ ق.م) ويُشير سوفوكليس إلى « عجلة الحظ » هذه في إحدى شذراته (رقم ٥٧٥ Pearson) ؛ إذ يقول إن الحظ يدور فعلاً كعجلة (kuklei tuche) ، وفي شذرة أخرى (٨٧١) يربط نفس الشاعر بين عجلة الحظ ودورات القمر ومراحل نموه . وفي بارودوس – أي أغنية الدخول – مسرحيته « بنات تراخيس » (أبيات ٩٤ – ١٤٠) تربط الجوقة « عجلة الحظ » ودورانها بتعاقب الليل والنهار ، العسر واليسر ، الحزن والفرح ، الألم والراحة . وجدير بالذكر أن سينيكا الفيلسوف الرواقي يشير إلى عجلة الحظ في إحدى رسائله (٢٤ ، ٢٦) قائلاً : « لا نهاية لأي شيء ، فجميع الأشياء متصلة بعجلة تلفُّ بها في دورانها ، فالليل يسابق النهار ، والنهار يلاحق الليل ، والصيف ينتهي بالخريف الذي يتبعه الشتاء ، والأخيرة تستسلم بدورها للربيع . هكذا كل الأشياء تذهب لتعود . إني لا أصنع شيئًا جديدًا ولا أرى شيئًا جديدًا ، فآجلاً أو عاجلاً سيصاب المرء نفسُه بالدوران أيضًا .»

أمّا عن دورة الحلم والحقيقة ، الجهل والمعرفة ، فهي أيضًا واردة لدى الشعراء التراجيديين الإغريق ؛ إذ نراها – على سبيل المثال – في شخصية كلٍّ من أوديب وديانيرا اللذين سعيا إلى معرفة الحقيقة ؛ فتأرجحا بين ظلام الجهل المُطبِق ونور الحقيقة المقلق ، وذلك في مسرحيتي « أوديب ملكًا » و « بنات تراخيس » على التوالي . [١٦]

مأساة هرقل خادماً ... والسلطان حائراً

وإذا كان التأرجح بين الحلم والحقيقة الواقعية سمة من سمات مسرح الحكيم ، فإن الحيرة تأتي عنواناً وجوهراً لواحدة من أفضل وأشهر مسرحياته ، أ لا وهي « السلطان الحائر » . ويتلخص موضوعها في أن أحد المماليك يكتشف فجأة – وهو السلطان الحاكم – أنه في الحقيقة لم يزل عبداً مملوكاً . ويُذيع النّخّاس الذي كان قد باعه للسلطان الراحل منذ خمسة وعشرين عاماً هذا النبأ بين الناس ؛ ذلك أن السلطان المتوَفَّى – وقد فارق الحياة فجأة على أثر أزمة قلبية – لم تُتَحْ له فرصة عتق هذا المملوك الذي أصبح الآن سلطاناً . والخطورة في الموضوع هي أنه تحت هذه الظروف والملابسات لا يصحّ أن يستمر سلطاناً حاكماً ، إلا إذا اهتدى إلى حل قانونيّ يحفظ للشرعية حرمتها وللسلطان كرامته . ويقدّم قاضي البلاد الحل ويقضي بعرض السلطان للبيع في مزاد علنيّ ، على أن يتعهد المشتري بتوقيع وثيقة عتقه فوراً ؛ وبذلك يحتفظ السلطان بعرشه دون أن يفقد القانونُ هيبته .

ويتمثل عنصر الحيرة كسِمة جوهرية في المسرحية ؛ لأنه كان بمقدور السلطان الحاكم أن يُكَمِّم الأفواه ويقطع رقاب المعارضين ، إذا لجأ لسيفه البتّار وقضى على الشائعة المتفشية في مهدها ، ولكنه وقف في مفترق الطرق يتدبر أمره : هل يسير في طريق القوة والعنف ، الطغيان والسيف ؟ أم يسلك درب العقل والعدل ، الحكمة والقانون ؟ وأمام هذا الاختيار الصعب تُمْتَحنُ الإرادة ، وفي هذا الاختبار الشاق تتجلّى العزيمة . ولقد بلغ من أهمية عنصر الحيرة في شخصية البطل أمام هذا الاختيار أن المترجم الذي نقلها إلى اللغة الفرنسية وضع لها عنوان « احْترت » .

وهنا نتذكر أسطورة إغريقية مشهورة في كتب الأدب والفلسفة ، وهي أسطورة « اختيار هيراكليس » (= هرقل) التي ينسبها المؤرخ الإغريقي

كسينوفون (حوالى ٤٣٠ - ٣٥٥ ق. م) إلى الفيلسوف السوفسطائيّ بروديكوس (القرن الخامس ق. م) ويرويها على النحو التالي [(١٧)] :

« عندما كان هيراكليس ينتقل من مرحلة الطفولة إلى الشباب ، وهي المرحلة التي يبدو فيها الشبان وقد أصبحوا سادة أنفسهم ، فيتفكرون فيما إذا كانوا سيختارون طريق حياتهم عبر الفضيلة أو عبر الرذيلة ، خرج (هيراكليس) لكي يجلس في هدوء يتدبر أمر مستقبله ، فظهرت له سيدتان قادمتان عليه ، وكانتا فارعتي الطول . أمّا الأولى فقد كانت سارة المنظر كريمة الطبع . زينت جسدها بالطهارة ، وعينيها بالحياء ، وقامتها بالاعتدال ، وقد ارتدت لباساً أبيض ناصعاً . أمّا الأخرى فقد بدت بدينة وناعمة ، زخرفت جلد بَشَرتها حتى يبدو أكثر بياضاً واحمراراً ممّا هو في الواقع ، واعتنت بقامتها حتى تبدو أطول مما هي في الحقيقة ، وعيناها تقفزان هنا وهناك ، واختارت ملبسها بعناية حتى يلمع جمالها بأقصى درجة ممكنة ، تنظر بين الحين والحين إلى نفسها ثم تُلقي بالنظرات في كل اتجاهٍ ، رُبَّ أحدٍ (من المعجبين) ينظر إليها ! بل وغالباً ما تنظر إلى ظلها الذي يتبعها . وعندما اقتربتا من هيراكليس تقدمت الأولى إليه بنفس السرعة التي كانت تخطو بها من قَبْلُ . أمَّا الثانية فما إن رأت هيراكليس حتى أرادت أن تسبق الأولى مهرولةً إليه وقائلة :

« « أي هيراكليس ! إني أراك في حيرة من أمرك ، أيّ طريق تختار لحياتك. فإن اتخذتَني صديقة لك ، سأقودك على أحلى وأسرع الطرق ، لن تفوتك لذة من اللذات دون أن تَخبرها . فأولاً لن تفكر في الحروب ولا في أمور العيش وإنما ستقضي حياتك لا تفكر إلا في أيِّ طعام أو شراب لذيذ ستختاره ، وأيِّ منظر سيروق لعينيك ، وأيِّ صوت سيحلو في أذنيك ، أيّ عطور ستضع وأيّ شيء ستلمس فتلذ للمسه . وستنام على فراش وثير للغاية ، وستحصل على كل ذلك دون أدنى مشقة . لا تَخَفْ أن تتناقص هذه الأشياء أو أن أقودك إليها

مرهقاً ومعذِّباً جسدِيا أو نفسِيا . ولكن إذا كان الآخرون يعملون في جد ، فستجني أنت ثمار عملهم ، لا تأنفْ من أي شيء يمكن أن يعود عليك بالكسب ، فأنا أعطي لأتباعي حق الانتفاع بكل شيء وفي أي مكان .»

« فلمَّا سمع هيراكليس هذا الكلام سألها : « ما اسمك أيتها المرأة ؟» فأجابت : « يُطلق عليَّ أصدقائي اسم السعادة ، أمَّا من يكرهونني فيسمونني الرذيلة ؛ لاحتقارهم لي .»

« وفي نفس الوقت تقدمت المرأة الثانية من هيراكليس وقالت تخاطبه : « ها أنا يا هيراكليس ، أتيت لك عارفة من هم والداكَ اللذان أنجباك ، وما هي طبيعتك وطبيعة تربيتك ، ومن ثَمَّ فإنني آمل – لو اخترتَ الطريق المؤدية إليَّ – أن تُصبح بالقطع فعّالا للخير وقوراً ، وسأكون أنا نفسي أكثر تشرفاً وتميزاً بما أقدم لك من خيرات . لكنني في حديثي لن أخدعك بمقدمات عن اللذة ، وإنما سأتلو عليك الحقائق كما هي وكما خلقتْها الآلهة – ذلك أن الآلهة لا تهب البشر شيئاً من الخيرات والطيبات دون كد وكدح ، فإذا أردت أن تحوز رضا الآلهة ؛ عليك بعبادة الآلهة ، وإذا رغبت في أن تكون محبوباً بين أصدقائك ؛ عليك بتقديم أعمال الخير لهم ، وإذا طمعت في أن تكرمك أية مدينة ؛ عليك بأن تخدم هذه المدينة ، وإذا كنت مشغوفاً بأن تكون موضع إعجاب كل بلاد الإغريق لفضيلتك ؛ عليك بأن تبذل ما في وسعك من أجل تقديم أعمال خيِّرة لبلاد الإغريق ، وإذا أردت أن تحمل لك الأرض فواكِهَ وفيرةً ؛ عليك بفلاحة الأرض ، وإذا كنت تفكر في أن تكون ثَرِيا بقطعان الماشية والأغنام ؛ ينبغي أن تُعْنَى بهذه القطعان ، وإذا كنت تطمع في أن يتسع سلطانك عن طريق الحرب ، وأن تكون قادراً على حماية الأصدقاء وإخضاع الأعداء ؛ فعليك بتعلُّم فنون الحرب على يد خبرائها ، وأن تتمرن على استخدامها كما ينبغي ، وإذا أردت أن يكون لك جسم قويّ ؛ فعليك أن تعوِّد

جسدك أن يكون في خدمة عقلك ، وأن تدربه كذلك بالعمل والعرق .»»

« ثم استأنفت (الرذيلة) الحديث كما يقول بروديكوس فقالت : «« أي هيراكليس ! أ لا ترى كم هو شاق وطويل ذلك الطريق الذي تصفه لك هذه المرأة نحو السعادة ؟ أمّا أنا فسأقودك عبر طريق سريع وقصير نحو المتعة .»» فردّت عليها الفضيلة : «« أي شيء خير لديك أيتها الشقية ؟! وأي شيء حلو تعرفين ما دمتِ لا تَرغبين في بذل أي مجهود من أجل مثل هذه الأشياء ؟! أنتِ يا مَنْ لا تتوقين حتى إلى الرغبة في الأشياء الخيِّرة ، ولكنك تملئين نفسك بكل لذة قبل أن تكون بكِ حاجةٌ إليها ، فتأكلين قبل أن تجوعي وتشربين قبل أن تعطشي ، ولكي يلذ لك الطعام تقتنين الطهاة المهرة ، ولكي يلذ لك الشراب تحتفظين بأفخر أنواع الخمور ، وفي أثناء الصيف تطلبين الثّلج باحثةً عنه في كل مكان ؛ ولكي يلذ لك النوم لا تكتفين بالفراش الوثير ، ولكنك تحرصين على أن يكون لك سرير ذو أعمدة عالية ، ترغبين في النوم على الدوام ، لا بسبب إرهاقٍ تشعرين به وإنما لأنه ليس لديك ما تفعلينه ، تسعين للحصول على الملذات الجنسية دون أن تكون بك حاجة إليها ، وتتحايلين للاستمتاع بها بشتّى الطرق ، حتى إنك تتخذين من الرجال نساء! وهكذا تُنَشِّئين أتباعك على أن يعربدوا طوال الليل ، وأن يغطوا في سُبات عميق أكثرَ ساعات النهار فائدةً (للعمل) . حقا أنك خالدة ولكنك من قِبَل الآلهة منبوذةٌ ! ومن قِبَلِ البشر الخيرين مذمومةٌ ! إنك لمحرومةٌ من سماع كلمة ثناء وهي أحلى ما يمكن أن يقع على أذن إنسان ، كما أنك حُرمتِ أيضاً من أبهى منظر في الحياة ، إذ لم تشاهدي قطُّ عملاً طيباً من صنع يديك . فمَنْ إذاً سيصدق كلامك إن نطقت ؟ ومَنْ سيلبّي لك طلباً إن كنتِ في حاجة إلى أي شيء ؟ وأيّ عاقل سيغامر بالانضمام إلى زمرتك ؟ فالشبان (من أتباعك) هزيلو الجسد ، وعندما يكبرون تُصبح نفوسهم خاوية خالية من أيّ قدرة عقلية ،

يَنْشَئون مترفين دون إرهاق في الشباب ، ويقضون شيخوختهم في قذارة وإعياء . يخجلون مما فعلوا في الماضي ، وكواهلهم مثقلة بما هم يفعلون الآن ، فهم يَجْرون وراء ما يحلو لهم في الشباب ويؤجِّلون الصعاب لسن الشيخوخة . أمَّا أنا فأرافق الآلهة والخيرين من الناس ، لا يتم بدوني أيُّ عمل خير إلهيّ أو آدميّ . أَلْقَى من الحفاوة والتكريم الدرجات الأولى لدى الآلهة وبني البشر الذين يتبعون طريقي، فأنا رفيقة محبوبة للعمال الحرفيين ، وحارسة المنازل الأمينة لأصحابها ، وحامية حنونٌ لأهل المنزل وخَدَمِهِ ، مواسية طيبة لآلام الناس في السلم ، وحليفة مؤكدة في أعمال الحرب ، خير رفيق في رحاب الصداقة ، يتمتع أصحابي بأكلهم وشربهم متعة لذيذة ومعتدلة لأنهم يكبحون جماح شهواتهم حتى يصبحوا بحاجة حقيقية لإشباعها ، فيأتي نومهم أكثر متعة من نوم أولئك الذين لا يكدُّون في العمل . وعندما يقومون من نومهم لا يكونون مُنْهَكي القُوى ، وهم لا يُهملون واجباتهم بسبب هذا النوم . وبينما يتمتع الشبان من أتباعي بثناء الكبار عليهم ، فإن الكبار يتلقون أسمى آيات التبجيل والتمجيد من الشبان ، ويتذكرون أعمالهم القديمة في متعة ، ويتلذذون وهم يؤدون أعمالهم الحالية . عن طريقي يُصبحون أصدقاء للآلهة ، محبوبين لدى أصدقائهم ، جديرين بالتكريم لدى أوطانهم . وعندما يأتيهم أجلهم المحتوم لا ينامون أمواتاً منسيِّين غير مكرمين ، ولكنهم يُونِعون ويَخلُدون بالذكرى الأبدية . أي هيراكليس ، يا ابن الوالدين الخيِّرَيْن ، إن سعيت سعياً حثيثاً نحو مثل هذه الفضائل سيُصبح في مقدورك الحصولُ على سعادة الخلود الأبدي .›› »

وهكذا اختار هيراكليس بعد حيرة طريق الفضيلة الشاق ، تماماً كما اختار سلطان الحكيم الحائر طريق القانون الوعر . وكان أمام السلطان أيضاً من يرغِّبونه في كلا الطريقين ؛ فالجلاد والوزير يلوِّحان له دائماً بالسيف والقوة ، فهما على أهبة الاستعداد لتخليصه من المأزق . والقاضي حامي حمى القانون

ينصحه بالحفاظ على « الشرعية الدستورية » إن صح التعبير ، ففي اتّباع طريق القانون إذاً احترامٌ للحق وتقديس للفضيلة . يقول القاضي : « إن لمن علامات المجد فعلاً يا مولاي ، أن يخضع سلطان للقانون كما يخضع له بقية الناس » . وفي اختيار طريق المجد والفضيلة ما يعظم من شأن السلطان ويرفعه إلى مرتبة البطل التراجيدي . يقول القاضي : « إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة ومن فِعْل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يُعطي الحق للأقوى ، ومن يدري غداً مَنْ يكون الأقوى ؟ فقد يَبرز من الأقوياء من ترجح كِفته عليك ! أمّا القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان ، لأنه لا يعترف بالأقوى . إنه يعترف بالأحق !»

وللفضيلة ثمنها الغالي ، يدفعه الإنسان من أعصابه وقدرته على التحمل ، في مواجهة الصعاب والأشواك المزروعة على طريق الحق والعدل . هكذا كان على هيراكليس والسلطان أن يواجها المتاعب تلو المتاعب ؛ ها هو ذا سلطان الحكيم الحاكم يُعرَض للبيع في مزاد علنيّ نزولاً على إرادة الحق والقانون ، وفي ذلك ما فيه من الإذلال والاختبار . وهو اختبار لا يمر به السلطان وحده ، بل وراءه كل أنصار الحق والعدل ، ووراءه كل المشاهدين الذين يرون بطلهم يُعاني أقسى المعاناة ، حتى إن خمّاراً وإسكافياً يتجادلان حول قيمة مثل هذا السلطان المعروض للبيع ، وعمّا إذا كان يستحق أن يشتريه أحدهما لو توافرت لديه الأموال اللازمة ! ويرى الخمّار – كما سنرى بعد قليل – أن مثل هذا السلطان ستكون له بعض الفائدة التي تؤهله لأن يشتريه ، وينصح الإسكافي بأن يقتنيه لكي يضعه أمام الحانوت ، وفي قدمه حذاءٌ كوسيلة رابحة للدعاية ! على أية حال فإن مثل هذا الحوار يخدم غرضين مهمين للمؤلف الحكيم خدمة ممتارة . الغرض الأول – وسبقت الإشارة إليه – هو إظهارالمتاعب والآلام التي تكمن وراء اختيار طريق القانون والفضيلة ، كثمن ينبغي أن يدفعه كل

من سلك هذا الدرب . أمّا الغرض الثاني فهو التمهيد الدرامي لشراء الغانية للسلطان .

فبعد أن عقدت جلسة المزاد العلني رسا المزاد على شحص مجهول ، اتضح فيما بَعْدُ أنه مندوب الغانية ، الذي أرسلته لشراء السلطان لحسابها . وبعد أن أصبح السلطان في حوزة الغانية رفضت التوقيع على وثيقة العتق في الحال ، كما كان مخطّطاً على يد القاضي ومعلَناً للناس ، فليس هناك قانون يحتّم على من يملك شيئاً أن يتنازل عنه قسراً . وهنا تحين الفرصة مرة أخرى أمام المؤلف لإثارة موضوع « الاختيار » من جديد ؛ لأن الوزير يقف بجوار مولاه السلطان شاهراً سيفَهُ ، وطالباً من سيده أن يأذن له بإنهاء المشكلة على طريقته الحاسمة ، فيردّ عليه السلطان قائلاً : « نلجأ إلى السيف الآن ؟! لقد فات الأوان !» ولا يهمنا هنا أن نعلق على مسألة « الزمان » وعبارة « فات الأوان » ؛ إذ سبق أن تناولنا تلك النقطة بالمناقشة ، كما سنعود إلى معالجتها في معرض حديثنا عن مسرحية « أهل الكهف » ، وإنما يشغلنا الآن موضوع « الاختيار » في المسرحية . فبعد أن غاص السلطان في المأزق الحرج إلى أذنيه ، يخاطب القاضي حامي حمى الفضيلة والقانون قائلاً : « هذا هو قانونك أيها القاضي ! أ رأيت ؟! مع القانون هناك دائماً حجة تقارع حجة ، وكلها لا تخلو من المعقول والمنطق .» وبعد أن أصبح السلطان مملوكاً للغانية ذات السمعة السيئة ورمز الحضيض والانحطاط في المجتمع يقول : « بين الوحل والدم يتعيّن عليّ مرة أخرى أن أختار ؟!» وبعد أن أصبح مصير السلطان معلّقاً بكلمة واحدة تنطقها الغانية ، فإمّا أن تعتق السلطان المباع إليها فينطلق حُرا ويحيا سيداً حاكماً ، وإمّا أن تحتفظ به عبداً . وتقع هي أيضاً فريسة للحيرة فتتردد في الاختيار ، وتطلب مهلة ليلةٍ واحدة يطل فيها السلطان تحت إمرتها وإلى أذان الفجر ، وعندئذٍ تعتقه . وتقول معبرة عن حيرتها . « إن الحيار صعب .» وهي

عبارة تؤكد العنصر الرئيسي في شخصية السلطان نفسه وفي المسرحية ككل .

وفي الحوار بين الإسكافي والخَمّار الذي سبق أن أشرنا إليه ، يقول الأخير عن السلطان المعروض للبيع : « إن مجرد وجوده في حاني كفيلٌ باجتذاب المدينة كلها . يكفي أن أطلب إليه أن يقص على زبائني كلَّ ليلة أخبارَ معاركه ضد المغول ، وطرائفه وأسفاره ومخاطراته ، وما رأى من بلاد وما دخل من ديار وما اجتاز من قفار . أ ليس كل هذا مفيداً وممتعاً ؟» وهذا ما يمهد دراميا لما تفعله الغانية الآن مع السلطان ، الذي أصبح في حوزتها ؛ إذ تطلب منه أن يقص عليها القصص ويحكي لها تاريخ حياته ومغامراته ، طوال الليلة التي يقضيها في حانتها ، فيقول السلطان متعجباً : « أنا الآن الذي يحكي القصص ؟!» أ فلا نتذكر هنا قصص شهرزاد المسلية للملك شهريار ؟ لكن أ ليس هيراكليس البطل الإغريقي الأشهر الذي تحدثنا عنه ، والذي صار هو أيضاً – كما سنرى – في حوزة امرأة لعوب يحكي لها القصص ، أقرب إلى شخصية السلطان المباع للغانية ؟

إذ تحكي الأساطير الإغريقية أن هيراكليس بعد أن اختار طريق الفضيلة ، أخذ يقوم بأعماله الاثني عشر الخارقة [١٨] ولكنه كان ذات مرة فاقداً لوعيه عندما قتل إفيتوس أميرَ أويخاليا وابنَ ملكها يوريتوس ، إلا أن الآلهة لم تغفر له هذه الجريمة التي أراق فيها دم إنسان بريء ، فراح هيراكليس يطوف هنا وهناك وفي كل مكان بحثاً عن ملك كاهن قدير ، يستطيع أن يتطهر على يديه . ذهب أولاً إلى نيليوس ملك بيلوس ثم إلى هيبوكؤون ملك إسبرطة فرفضا أن يطهراه . أمَّا ديفوبوس ملك أميكلاي فقد قَبِلَ أن يطهر البطل من الذنب ، ولكن الآلهة – الذين لا يرضون أن يسفك دم الأبرياء هدراً – كانوا قد أنزلوا بهيراكليس عقوبة صارمة ، تمثلت في مرض خطير لا يَشْفى منه . وكانت هذه أقسى عقوبة تنزل ببطل تعوّد الصحة السليمة والقوة الجسدية

العظيمة ، والتمتع بكل ملذات الحياة . ولم يستطع البطل أن يتحمَّل هذا المرض المُضني طويلاً ، فذهب إلى دلفي لعل وعسى أن يأتي شفاؤه على يد نبوءة ، إلا أن كاهنة المعبد هناك أمسكت عن الإفصاح للقاتل بما جاء يسأل عنه ؛ مما أغضب البطل فسرق أو انتزع مقعدها الثلاثي وخرج به إلى الحقول ، وأقام لنفسه نبوءة خاصة به . وكان طبيعيا أن تثور ثائرة أبوللون إله النبوءات وصاحب معبد دلفي ، فظهر للانتقام من هذا التعدِّي السافر على حرماته . ودخل الإله في مبارزة مصيرية مع البطل إلا أن زيوس رب الأرباب لم يشأ أن يُسيل الأخ دم أخيه ؛ ففرَّق بينهما بصاعقته . وحصل هيراكليس في النهاية على النبوءة التي جاء من أجلها ، وفَحْواها أنه لن يتمَّ له التطهر من دنس الجريمة إلا إذا بيع في سوق الخدم والعبيد – كما بيع السلطان الحائر – على أن يدفع ثمنه إلى والد المقتول . ولـمَّا كان المرض المزمن قد أنهك صحة هيراكليس تماماً ، فقد اضطر للاستسلام لهذا الواقع الجديد . فأبحر مع بعض أصدقائه إلى آسيا حيث عرضه أحدهم في سوق العبيد ، فاشتراه أحد أتباع الملكة أومفالي بنت ياردانوس ملكة البلاد ، التي كانت تُعْرَف وقتئذٍ باسم مايونيا واشتهرت فيما بعد باسم ليديا . وتنفيذاً لما جاء بالنبوءة أرسل الصديق الذي باع هيراكليس ثمنه إلى يوريتوس ملك أويخاليا الذي رفضه فأُعْطِيَ إلى أبناء إفيتوس اليتامى ، وفي الحال شُفي هيراكليس وعادت إليه قوته البطولية . وأعجبت الملكة أومفالي بخادمها الجديد الذي أظهر الكثير من علامات الإقدام والشجاعة ، ولم تكن قد تعرفت بعد على حقيقته ، ولكنها قطعت بأنه بطل ذو شهرة واسعة . فلما اكتشفت أنه هيراكليس بن زيوس لم تكتفِ بمنحه حريتَهُ، بل واتخذته زوجًا اعترافًا بأفضاله عليها ؛ إذ خلَّصها من بعض الأخطار والأعداء . وفي ظل الترف الشرقي في بلاط الملكة اللعوب سيَ هيراكليس التعاليم التي لقنتها له ذات يوم « الفضيلةُ » ، عندما ظهرت له في مفترق الطرق . لقد أصبح الآن عبداً من عباد اللذة و « الرذيلة » ، مخنَّثًا لا يبحث إلا

عن ناعم العيش . وبالغت أومفالي في تحقيره وإذلاله ؛ فقد ارتدت هي حلد الأسد لباس هيراكليس ورمز بطولته الذي اتخذه بعد أن قتل أسد نيميا ، وخلعت على البطل المغوار ثياب ليديا الشفافة . وبلغ جنون العشق الأعمى بهيراكليس إلى حد أنها كانت تأمره فيجلس عند قدميها ليغزل الصوف . أمّا عنق هيراكليس الذي استطاع ذات مرة أن يحمل السماء بدلاً من أطلس ، أصبح يحمل الآن سلسلة ذهبية ممّا تضعها النساء حول رقابهن . وتزركش يديه من الرسغين أساور تتدلّى منها الجواهر ، وتَدلّى الشعر الطويل على كتفيه . إنه يجلس الآن وسط عذارى القصر الأيونيات أمام المنوال يغزل خيوط الصوف ، ويحرص على أن يُنهي حصته من العمل اليومي المقررة عليه ؛ حتى لا يقع تحت طائلة تأنيب وتعنيف سيدة القصر التي كانت تضربه بصندلها الذهبي . وفي حالات الرضا والمرح تأمر الملكة بإقامة حفلات السمر ، وتأتي بهيراكليس في زي النساء فتأمره بأن يروي لها ولوصيفاتها – مثل شهرزاد والسلطان الحائر – مغامرات صباه وشبابه ، كيف قتل الثعبانين وهو طفل رضيع ، وكيف قضى على الهيدرا وقتل جيريون وعاد بقطعانه . وسُرّت نساء القصر أيّما سرور بتلك القصص المسلية ، كالأطفال الذين يَسعدون بحواديت « جداتهم ». ولـمّا انقضت مدة خدمة هيراكليس عند أومفالي كما قررتها النبوءة في دلفي ؛ أي ثلاث سنوات ، عاد هيراكليس إلى نفسه من جديد ، وتذكّر اختياره القديم . وسار سيرته الأولى ابن زيوس البطل الهمام ، صاحب المجد العريض والأعمال الخارقة ، الذي تولته « الفضيلة » بالتربية والرعاية منذ انحاز إلى جانبها وسلك طريقها .

ورُبَّ قائلٍ يقول إن التشابه بين أسطورة هيراكليس الإغريقية كما أوردناها وقصة « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم قد جاء بمحض الصدفة ، وإن الأمر لا يعدو مجرد توارد أفكار . ونحن لا نعترض على مثل هذا القول الذي قد

يكون صحيحاً ، ولكننا نملك أن نطرح السؤال التالي : أ ليس من المحتمل أن يكون المؤلف المصري قد قرأ أسطورة هيراكليس فيما قرأ من نصوص التراث الإغريقي ؟ ربما يكون قد قرأ ونسي هذه الأسطورة ، ولكنها ترسبت في ذاكرته الحافظة ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من تكوينه الثقافي والفكري ، ثم تسربت إلى مسرحياته وخرجت علينا في ثوب جديد شرقيّ السمات . إذ أصبح هيراكليس الإغريقي أحد سلاطين المماليك ، تلك الأسرة من قدماء العبيد الأرقاء ، الذين جُلبوا جميعاً منذ نعومة أظفارهم إلى القصور ، حيث نُشّئوا التنشئة القوية القَويمة ؛ ليُصبحوا فيما بَعْدُ حكاماً وقادة للجيوش وسلاطين على البلاد . ومن المحتمل أيضاً أن يكون توفيق الحكيم على وَعْي بالأسطورة الإغريقية وهو يكتب « السلطان الحائر » ، وأراد أن يجد لها مقابِلاً شرقيا يستسيغه القراء والمشاهدون العرب ، ويحمّلها مضموناً عصريا كما فعل في « الطعام لكل فم » ، المسرحية التي سنتدارسها بعد قليل . والذي نريد تأكيده هنا أن الحكيم فعلاً قد عرف أسطورة هيراكليس ، وقد أشار إليها في مؤلفاته السابقة .[١٩]

ونحن نرجّح أن شخصية هيراكليس البطولية كانت ماثلة أمام المؤلف المصري وهو يرسم شخصية « السلطان الحائر » ، وإلا فلماذا هذا الحرص على أن يُظهره في صورة البطل الهمام الذي لا يُقهر ، صاحب الانتصارات المجيدة التي أنْسَت الناس مسألة عدم عتقه على يد السلطان الراحل ، على مدى خمسة وعشرين عاماً حتى جاء النّخّاس ليذكرهم بها ؟

اسمع للغانية وهي تتحدث عن السلطان فتقول : « ما من شيء يصعقك ، إن لك رباطة جأش وثقة بالنفس وتحكُّماً في أعمالك وقدرة على صنع ما تريد بدقة وإحكام وحزم . إنك بعيدٌ عن الضعف والمخاتلة ، إنك صريح طبيعيّ وشجاع تحترم شروط اللعب بأمانة وإخلاص .» وهي صفات خلعت من قَبْلُ

على هيراكليس في كتابات فلاسفة العصر الهيللينستي وهم يفسرون أسطورة « اختيار هيراكليس » .[٢٠] وتخاطب الغانية السلطان أيضاً بكلمات يمكن تصوُّر ورودها على لسان أومفالي وهي تخاطب هيراكليس ، تقول الغانية : « كنتُ أتخيلك في صورة أخرى ! صورة سلطان متعجرف يزهو ويتبختر ويتعالى في خيلاء جبروته ! كأغلب السلاطين ! بل لعلك أكثرهم غروراً وأشدُّهم غطرسة بسبب حروبك وانتصاراتك ، فالناس يتحدثون دائماً عن تلك الياقوتة الخيالية (التي تقابل جلد الأسد رمز بطولة هيراكليس) التي تزين عمامتك ، تلك الياقوتة الفريدة في الدنيا التي قيل إنك انتزعتها بحد سيفك من رأس كبير الغول ! نعم أعمالك عجيبة وعظيمة (كأعمال هيراكليس الاثني عشر) لذلك كانت صورتك في رأسي مرادفةً للتكبر والتحجر والقسوة . لكن ما إن حادثتني بهذا اللطف وهذا التواضع حتى أصابني شيء من الذهول والحيرة !» ومِمّا لا شك فيه أن تواضع كلٍّ من هيراكليس والسلطان الحائر – وهما في حالة العبودية لدى امرأة لعوب – يَزيد من عظمة شخصيتيهما . وهذا ما قاله الفلاسفة الرواقيون عن البطل الإغريقي ، يقول سينيكا مثلاً وهو يتحدث عن عبوديته لدى أومفالي : « سعيد ذلك الذي عرف كيف يتحمَّل ذلَّ العبودية من بعد عزِّ الملك ، واستطاع أن يغيِّر ملامح وجهه (وفق كل حالة)، فمَنْ واجَه النازلات بعقل سَوِيٍّ ؛ سَلَبَ الشرورَ قُواها وثِقْلَها .» (مسرحية « هِرَقْل فوق جبل أويتا » أبيات ٢٢٨ – ٢٣٢) .[٢١]

ضياع أهل الكهف في الزمان

إن مجرد صياغة مسرحية من قصة أهل الكهف ، يدل على مدى الذكاء الذي اتسم به توفيق الحكيم ، ومدى الجرأة التي تحلَّى بها قلمه المبدع . يتجلى الذكاء في انتقاء هذه القصة بالذات من بين القصص القرآنية العديدة ، فلم يسبقه إليها – فيما نعلم – أحد من المؤلفين المسرحيين أو الروائيين ،

وبذلك سجّل المؤلف سبقاً فريداً سيظل محتفِظاً به لعدة أجيال . هذا بالإضافة إلى أن القصة نفسها مثيرة الإغراء لأيّ موهبة إبداعية ؛ إذ تحوي مادة خاماً حافلة بإمكانات هائلة لخلق عمل دراميّ متكامل . أمّا جرأة الحكيم فتتمثل في الاقتراب من الكتب السماوية بعقلية المؤلف المسرحي ، فهو أول أديب عربي يتناول مادة متصلة بالعقيدة المسيحية والإسلامية بريشة الفنان المبدع ، التي لاشك في أنها ستخلق من مادتها شيئاً جديداً . وكأن المؤلف المصري يرد بذلك ردا مفحِماً على نقّاد الشرق والغرب ، ممّن رأوا أن « التراجيديا » كفن إغريقيّ وثنيّ النشأة ، يتعارض مع روح الإسلام دين الوحدانية الكاملة .

ومع أننا رأينا أن نترك للأبحاث المتخصصة والمستقلة ، مهمةَ التنقيب عن مصادر قصة أهل الكهف القديمة بصورة مفصلة ، إلا أنه من الأهمية بمكانٍ أن نُعطي هنا نبذة قصيرة عن الخلفية التاريخية ، للفترة التي يرجح وقوع الحادثة فيها ، مع الإشارة إلى علاقة المسيحية بالإمبراطورية الرومانية والحضارة الكلاسيكية . ففي بداية ظهور الديانة المسيحية كان الرومان يعتبرون أتباعها الأوائل فئة قليلة العدد من اليهود المتعصبين . ولقد كان عامة اليهود على علاقة طيبة مع الرومان إبّانَ العصر الجمهوري ، إلا أنه ما إن قام النظام الإمبراطوريّ ، وتأسست عبادة الأباطرة التي التف حولها العالم الإغريقي الروماني ، بوصفها رمزاً لنظامهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، حتى بدأ الناس يخشون على معتقداتهم التقليدية من خطر اليهودية ، التي كانت في نظر معتنقيها ديناً للناس أجمعين . على أية حال فإن بعض الكتابات المسيحية التي وصلتنا من تلك الفترة ، تدل على أن السلطات الرومانية كانت متسامحة بعض الشيء مع المسيحية ، فيما عدا بعض الاستثناءات . ولـمّا لم يرقْ ذلك لليهود بدءوا في محاولة خنق الديانة السماوية الجديدة المنافسة ، بالتشويش عليها والوقيعة بينها وبين السلطات الرومانية .

وجاءت أولى موجات اضطهاد الرومان للديانة المسيحية عام ٦٤م ، عندما استغل الإمبراطور نيرون (٥٤ – ٦٨ م) حريق روما ليقدم المسيحيين كبش فداء ، فألصق هذا الإمبراطور ببعضهم ظلماً تهمةَ التآمر وتدبير الحريق ، فسادَ بين أفراد الشعب الروماني شعور عام باستنكار هذه الديانة . وفي تلك الفترة زادت العداوة اشتعالاً بين اليهودية والمسيحية ، ولا سيما في آسيا الصغرى ، حيث تكاثر عدد أتباع الديانتين . ولكن الديانة اليهودية – لا المسيحية – هي التي أصبحت المشكلة الداخلية في السياسة الإمبراطورية الرومانية ، إلى أن جاء عصر دوميتيان (أو دوميتيانوس ٨١ – ٩٦م) ، حيث وقعت حركة اضطهاد أخرى للديانة المسيحية ، ولا سيما في آسيا الصغرى ، حيث تحالف « الشيطان اليهودي » مع « الشيطان الوثني » ضد الديانة الجديدة . وفي عام ١١٢ م يكتب بلينيوس الأصغر (حوالى ٦١ – ١١٢م) إلى الإمبراطور تراجان (أو ترايانوس ٩٨ – ١١٧م) يسأله النصح في كيفية التعامل مع مسيحيّي بيثينيا حيث كان والياً . وبذلك كان بلينيوس أول من أعطى لنا في رسائله (ولا سيما رقمَيْ ١٠ ، ٩٦) صورة رومانية لتعاليم وسلوك المسيحيين الأوائل . وهو يعتبرهم « فئة ضالة ومتعصبة تؤمن بخُزَعْبَلات ضارة » (superstitionem pravam, immodicum ويستحقون العقاب ، لا بسبب طقوسهم وعاداتهم ولكن بسبب عنادهم . ولقد أمر بلينيوس باضطهاد المسيحيين حتى قبل أن يتلقى تعليمات الإمبراطور ، التي جاءت بعد ذلك بالفعل مؤيِّدةً لإجراءاته ؛ إذ أمره بعقابهم طالما بدر منهم خطأ أو خطر ، على ألا يتعقبهم فيما عدا ذلك ، أمَّا إذا ثابوا إلى رشدهم فعليه بالصفح عنهم . وهكذا كان في تضامن المسيحيين الأوائل وخلوتهم للتعبد ما يوحي بأنهم جماعة سرية لمواطنين أشرار ، يعارضون السياسة العامة ويعرِّضون الأمن للخطر . وفي عام ١٢٥ م أمر هادريان (أو هادريانوس ١١٧ – ١٣٨م) بألا يحاكم أيّ مسيحيّ إلا بعد أن تقدم ضده شكوى رسمية تُثبت مخالفته للقوانين ، مما

يدل على أن المسيحيين قد تمتعوا بفترة من الهدوء النسبي في عصر هذا الإمبراطور ، وعصر خليفته أنطونينوس بيوس (١٣٨ - ١٦١ م) . وانتشر نطاق نفوذ الكنيسة وارتحل أتباعها في أنحاء الإمبراطورية بحرّيّة من أجل الدعوة المسيحية .

إلا أنه في الخمسينيات من القرن الثاني الميلادي ، بدأت المسيحية تحتل مكان اليهودية كعدو لدود للإمبراطورية الرومانية وحضارتها . وبدأت الحكومة تنظر إلى رفض المسيحيين تقديمَ القرابين للأباطرة المؤلّهين ، أو الاشتراكْ في طقوس العبادات الوثنية الأخرى ، باعتباره عملاً مناهضاً للنظام ومثيراً للشغب يستحق الردع والبطش ، فوقعت بعض أعمال العنف في عصر ماركوس أوريليوس (١٦١ - ١٨٠م) ولا سيما في إزمير (سميرني) بآسيا الصغرى حوالى عام ١٦٥ م ، حيث أحْرِقَ أحدُ آباء الكنيسة وكان يُدعى بوليكاربوس ، واستشهد مسيحيون آخرون في أماكن متفرقة من الإمبراطورية . وانتشرت الكنيسة المسيحية في أماكن متفرقة من الإمبراطورية ، وأصبحت الكنيسة المسيحية في ذلك الوقت موضع كراهية وسخط من قِبَلِ عامة الناس ، بسبب ما أطلقته الحكومة من شائعات ودعايات مسمومة عن المسيحيين ، تتهمهم فيها زوراً وبُهتاناً بأن جرائم الزنا والبغي و وَأدَ الأطفال وأكْلَ لحم البشر تتفشّى بين طوائفهم . هذا بالإضافة إلى التهمة الرئيسية وهي الكفر بالآلهة التقليدية .

وفي عصر كومودوس (١٨٠ - ١٩٢م) تمتعت الكنيسة بشيء من الراحة ، وبدأ بعض التجار من المسيحيين في الجزء الشرقي لحوض البحر المتوسط يحملون رسالة المسيح حتى حنوب بلاد الغال غرباً . وفي عام ١٨٠م تأسست الكنيسة في شمال أفريقيا ، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت اللغة اللاتينية لغة الكنيسة جنباً إلى جنب مع اللغة الإغريقية . ومنذ عام ٢٠٠م لم تعد المسيحية كما كانت من قَبْلُ في ظن عامة الناس « فئة يهودية متطرفة » ،

بل صارت واحدة من أكبر أركان الحياة الدينية في العالم الإغريقي الروماني . ولكن الإمبراطور سيبتيميوس سيڤيروس (١٩٣ - ٢١١م) - لأسباب لا نعرفها على وجه اليقين - ربط المسيحية باليهودية في أمر عام ، وحَرَّم فيه التحول إلى أيٍّ من هاتين الديانتين . وتلت ذلك حركة اضطهاد واسعة النطاق شملت الإمبراطورية كلها و وقع فيها الشهداء في كل مكان ؛ في الإسكندرية وكورنثة وقرطاجة وروما . وظهرت أول حركة اضطهاد للمسيحيين في مصر في الوثائق التي وصلتنا ، وتعود إلى بداية القرن الثالث الميلادي (حوالى عام ٢٠٢م) ؛ إذ صَدَرَ مرسوم إمبراطوريّ يمنع التحول للديانة الجديدة . ويذكر إيوسيبيوس [٢٢] أسقف القيصرية في فلسطين (٢٦٥ - ٣٤٠م) أن المسيحيين كانوا يُساقون إلى الإسكندرية من كل أنحاء مصر ، في أعداد لا تُحصى ولا تُعَد (murioi) ، حيث أقدموا على الاستشهاد ببسالة في سبيل المسيحية . وعندما منح الإمبراطور كراكللا (٢١١ - ٢١٧م) حقوق المواطنة الرومانية (civitas Romana) لكل سكان العالم الروماني الأحرار تقريباً في عام ٢١٢م ، فإن المسيحيين هم الذين دفعوا الثمن باهظاً في مقابل هذه الهبة السخية ؛ فحقوق المواطنة الرومانية ألزمتهم بالاعتراف بكل آلهة روما ، والاشتراك في طقوس تأليه الأباطرة وعبادتهم . على أية حال فقد بدأ في تلك الفترة ظهور المباني الأولى التي تعرف باسم الكنائس ، في دورا يوروپوس وإديسا وكابادوكيا .

وعندما اعتلى الإمبراطور دكيوس (٢٤٩ - ٢٥١م) - الذي يسمّيه المؤرخون العرب وعلماءُ المسلمين والعامة « دقيانوس » ، وهو الاسم الذي استخدمه توفيق الحكيم في مسرحيته كما سنرى - العرشَ عمل على استعادة أمجاد القيم الرومانية التقليدية ، وإحياء سُنَّة السلف (mos maiorum) ، وسمّى نفسه تراجان (= ترايانوس) ، وأحيا منصب الرقيب (censor) القديم ، وقام

ببعض الحملات الخارجية الهجومية والدفاعية . وفي عهده وفي ظل سياسته هذه سادت النظرة إلى المسيحيين على أنهم أناس غير متعاونين مع النظام ، ورأى الساسة الرومان في وجودهم وانتشار دعوتهم خطراً يهدد أمن و وحدة الإمبراطورية . وفي يناير عام ٢٥٠م أمر الإمبراطور بالقبض على رجال الكنيسة، وبإعدام الأب فابيانوس . وفي أواخر ربيع العام نفسه أرسل هذا الإمبراطور أوامر مشددة إلى كل الولايات ، بإقامة طقوس عامة لتقديم القرابين لآلهة الإمبراطورية ، وأرسل مندوبين عن الحكومة للإشراف على هذه الطقوس ، وأمر بمنح شهادة (libellus) لكل من يقدم هذه القرابين . وقد وصف لنا كلٌّ من كوبريانوس [٢٣] أسقف قرطاجة والذي صار قديساً فيما بَعْدُ (حوالى ٢٠٠ - ٢٥٨م) وإيوسيبيوس [٢٤] ، هذا الاضطهاد بصورة تفصيلية معبرة . وقد تأكدت لدينا هذه المعلومات بصورة قاطعة ، ويرجع الفضل في ذلك إلى رمال مصر التي حفظت لنا حوالى ثلاثٍ وأربعين من هذه الشهادات ، التي تدل على ولاء مقدميها للحكومة الإمبراطورية وديانتها . وقد ألزم مرسوم دكيوس الإمبراطوريّ كل الرعايا بتقديم القرابين ، فهو لم يوجَّه بصورة صريحة ضد المسيحيين دون غيرهم ، مع أنه كان من المفهوم أن المسيحيين هم المقصودون بهذا المرسوم الذي لن يترددوا في مخالفته معرِّضين أنفسهم للعقاب ، بل ومستعدين للاستشهاد . وبالفعل ألقيَ ببعضهم إلى الأسود والنمور الضارية ، في حلقة يلتف حولها الجمهور الروماني الوثني المتعطش للدماء .

وحَرِيٌّ بنا قبل أن نمضي في حديثنا عن أحوال المسيحيين الأوائل إبَّانَ عصر الإمبراطورية الرومانية ، أن نوضح أن كلمة (libellus) اللاتينية ، والتي ترجمناها « شهادة » ، هي في الأصل تعني « التماساً » مقدّماً للإمبراطور أو للسلطات المحلية التي تمثله . وكانت الإجابة عن هذا الالتماس المقدَّم تأتي في صورة تأشيرة ملحق بنهايته (subscriptio) ، وفي الإغريقية تقابل

(hyposemeiosis) . وسنكتفي بتقديم مثال واحد لهذه الالتماسات أو الشهادات بترجمة إحدى البرديّات الموجودة في مجموعة جامعة ميتشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية ، وهي شهادة جاءت من قرية ثيادلفيا بمنطقة الفيوم [٢٥] ، ونصها كما يلي :

« إلى المشرفين على قرابين قرية ثيادلفيا من أوريليا بيللياس بنت بيتيريس وبنتها كابينيس . لقد كنا دائماً مواظبَتيْن على تقديم القرابين للآلهة ، كما نفعل الآن ذلك أيضاً وفي حضوركم وطبقاً للأوامر ، (prostetagmena) فقد سكبنا قرابين الشراب وقدمنا القرابين (الأضحيات) وتذوقناها . وأنا أسألكم أن تشهدوا لنا بذلك أسفلَهُ (hyposemeiosaste) . ولتسعدوا (تحية) .»

هذه ترجمة النص من السطر الأول حتى الرابع عشر ، ثم تأتي التأشيرة المطلوبة بخط يد أخرى في السطرين الخامس عشر والسادس عشر وتقول :

« نحن أوريليوس سيريوس وأوريليوس هيرماس قد رأيناكُما تقدّمان القرابين .»

وبعد ذلك يكتب هيرماس المذكور بخطه وهو ثالث خط يظهر في النص البردي ، ويقول في السطر السابع عشر : « أنا هيرماس أشهد بذلك .»

وهيرماس مع سيريوس يمثلان السلطات المحلية المكلفة بالرد على هذه الالتماسات ، والمفوّضة باعتماد هذه الشهادات . ولقد كان على كل فرد أن يعود إلى موطنه الأصلي لكي يتمكن من الحصول على مثل هذه الشهادة . على أية حال فإن التأريخ الذي يأتي في نهاية البردية مكتوبٌ بخط مقدمة الالتماس أو من كتبه لها إذا كانت أمية . وهذا التأريخ يأتي في السطور من الثامن عشر إلى الثاني والعشرين ، كما يلي :

« السنة الأولى للإمبراطور قيصـر غايوس ميسيوس كوينتوس تراجان

(ترايانوس) دكيوس بيوس فيليكس أوغسطس ٢٧ بؤونة » وهو ما يقابل ٢١ يونية من عام ٢٥٠م ، ويأتي ضمن الفترة التي يرجِّح أن دكيوس أصدر المرسوم الإمبراطوري فيها ؛ أي من ١٢ يونية إلى ١٤ يولية من هذا العام .

ولقد أخذت إجراءات دكيوس المسيحيين على غِرَّة ، إذ نجحت سياسته في تشديد قبضة الحكومة على الديانة المسيحية . ولكن ما إن مات هذا الإمبراطور في يونية ٢٥١م ، حتى انحسر الخطر وعادت الكنيسة للانتعاش . وفي عصر الإمبراطور ڤاليريان (أو ڤاليريانوس ٢٥٣ - ٢٦٠م) واجهت الكنيسة الخطر من جديد ، وجَرَت في عام ٢٥٧م محاولة لخنق الديانة المسيحية ، وإرغام رجالها على الاعتراف بآلهة روما الوثنية ، بل وصودرت أموال الأغنياء منهم .

ولعلَّ عصر الإمبراطور دقلديانوس (٢٨٥ - ٣٠٥م) هو عصر أكبر حركة اضطهاد ضد المسيحية ، وإن كان المؤرخون ينقسمون إزاء مسئولية هذا الإمبراطور الشخصية فيما جرى في عهده من بطش بالمسيحيين ؛ ففريقٌ يُعفيه من هذه المسئولية ، وفريق يتهمه بروح المحافظة والتعصب للقيم الرومانية القديمة ، وللآلهة الوثنية ولا سيما جوبيتر وهرقل ، وبأنه كان يكره الديانات الأجنبية الدخيلة أو الجديدة كراهيةً مطلقة . المهم أنه في ٢٣ فبراير عام ٣٠٣م، أمر بهَدْم كل الكنائس وحَرْق كل الكتب المقدسة ، وأن يقوم رجال الكنيسة بتقديم القرابين للآلهة الوثنية . ورغم عنف هذه الإجراءات الاضطهادية فإن الأوان كان قد فات ؛ إذ كان عود المسيحية قد أصبح قويا عميقَ الجذور ، بعد أن انتشرت في معظم الولايات ، وأصبحت ديانة أهل الريف والمدن ، وهذا بالقطع ما أدركه دقلديانوس نفسه عندما تنحَّى عن العرش في أول مايو عام ٣٠٥ م .

وجدير بالذكر أن الاضطهاد لم يتوقف بعد عصر دقلديانوس ، ولكنه جاء متقطعًا ومحليا محدوداً ، حتى أصبحت الديانة المسيحية فيما بَعْدُ

ديانةَ الإمبراطورية الرومانية عامةً في عصر قسطنطين (أو قنسطنطينوس) الأكبر (٢٨٥ - ٣٣٧م) ، أول أباطرة العصر البيزنطيّ ، والذي بدأ حكمه عام ٣٠٦م عندما جعل نفسه سيد الجزء الغربي من الإمبراطورية ، فأوقف اضطهاد المسيحيين . وعندما أصبح قنسطنطين سيد الإمبراطورية الرومانية كلها بعد أن أعاد توحيدها ، أكمل الإصلاح الإداري الذي بدأه دقلديانوس ، وأدخل بعض التجديدات ، ثم أسس مدينة القنسطنطينية في مكان بيزنطة القديمة (إستانبول الآن) عام ٣٢٤م ، بعد أن أغرته الأهمية الاستراتيجية لهذا الموقع ، وقد تم تأسيس هذه المدينة بطقوس وثنية مسيحية مختلطة . ولـمَّا كان الهدف من إقامتها أصلاً هو إنشاء « روما جديدة » في الشرق ؛ فإن هذه المدينة بالفعل قد أخذت من روما شيئًا من طابعها العام ، فيما عدا العبادات والمعابد الوثنية . ولقد صار قنسطنطين مقتنعًا تمامًا بتفوق المسيحية ، وبضرورة وجود تأييد ديني لحكمه وإمبراطوريته . ولقد أدهشه صمود وانتصار المسيحيين رغم ما واجهوه من حركات الاضطهاد العنيفة والمتتالية ، ولذلك فعندما استقرّ قنسطنطين في الشرق حيث كثرت أعداد المسيحيين ، فإنه أعلن صراحةً تحوله للديانة الجديدة وانحيازه في صف أصحابها ، بل إنه تنكّر للمعتقدات الوثنية القديمة ، إلا أنه لم يضطهد أحدًا من أتباعها ، ولكنه شمل جميع المسيحيين برعايته وقرّبهم إليه وعيّن بعضهم في المناصب الهامة ، وصادق الأساقفة ، ودعا إلى أول مجمع عام في الشرق ؛ أي في نيكايا عام ٣٣٥م ، وهو التاريخ الذي يمكن اعتباره في الواقع بدايةً لعهد جديد ، أصبحت فيه الديانة المسيحية الديانة الرسمية للإمبراطورية الرومانية .

وظل الأمر كذلك إبّانَ القرن الرابع الميلادي ، فيما عدا الفترة القصيرة لحكم جوليان (يوليانوس ٣٦١ - ٣٦٢م) الذي يطلق عليه الكتاب المسيحيون لقب « المُرتدّ » (apostates) بالإغريقية و (apostata) باللاتينية . لقد

رُبِّيَ هذا المرتدُّ تربية مسيحية صارمة وعلى غير هواه ، فما إن اعتلى العرش حتى أعلن نفسه وَثَنِيا ، وبذل أقصى ما يستطيع من أجل إحياء الآلهة القدامى . وقُتِلَ بالقرب من الفرات أثناء هجوم الفرس على الروم ، ويقال إن مَسيحِيا هو الذي قتله . ومات المرتد وهو يصرخ « لقد انتصرت أيها الجليلي » (vicisti Galilae) . وإذا كانت المسيحية قد تراجعت بعض الوقت إلا أنها في عصر ثيودوسيوس الثاني ؛ أي الأصغر (٤٠٨ - ٤٥٠م) أصبحت سيادتها تامة ؛ فقد صار البحر المتوسط كله بحيرة مسيحية .

ومن أهم الأحداث التي وقعت إبَّانَ حكم ثيودوسيوس ؛ الحروبُ الفارسية الناجحة التي دارت فيما بين عامي ٤٢١ / ٤٢٢ و ٤٤١م ، وكذلك هزيمةُ المتمرِّد چون في الجزء الغربي للإمبراطورية ، ثم تنصيب ڤالينتينيان الثالث في روما (٤٢٥م) ، والحملة البحرية الفاشلة ضد الڤانداليين (٤٤١م) ، وسلسلة الحروب والمفاوضات مع ريوا وأتيلا مَلِكَي الهون ؛ أي المغول . ولقد فشلت الجيوش الرومانية في صد هجمات المغول ، واضطرت الإمبراطورية الرومانية إلى عقد معاهدة دفعت بموجبها الجزية . أمَّا أهم الأحداث الدينية في عصر ثيودوسيوس ؛ فهي إدانة نيستوريوس أسقف القنسطنطينية بقرار من مجمع إفيسوس عام ٤٣١م ، وإدانة فلاڤيان أسقف القنسطنطينية بقرار من مجمع إفيسوس الثاني عام ٤٤٩م . وقد جاء القراران بإيعاز من كوريل وديسكوروس أسْقُفَي الإسكندرية .

ويقع حادث استيقاظ أو بعث أهل الكهف من كهفهم في عصر هذا الإمبراطور ثيودوسيوس ، فهذا ما تُجمع عليه كل الروايات القديمة التي وصلتنا عن هذا الحادث الجلل ، الذي ولا شك قد أثار الدهشة فدفع الناس إلى تسجيله في كتبهم أو تواريخهم . أمَّا حادث اختفاء أهل الكهف ودخولهم ليناموا في هذا الكهف فهو ما تضاربت وتناقضت فيه الروايات ، وهي النقطة

الخلافية التي تباينت فيها آراء المؤرخين والعلماء . وقبل أن نناقش مختلف الآراء نودُّ الإشارة إلى حقيقة أن قصة أصحاب الكهف لم ترد في أسفار العهد القديم ، وذكرها الكاتب المسيحي ثيودوريت (٣٩٣ - ٤٦٦م) ، الذي تلقّى تعليماً جيداً ، وأصبح راهباً ثم مطراناً منذ عام ٤٢٣م في كورهوس بسوريا . ومنذ عام ٤٢٨م تورّط في الجدل الكريستولوجي (أي التعليل اللاهوتي لطبيعة السيد المسيح وعمله وشخصه) بين صديقه نيستوريوس من القنسطنطينية وكوريل من الإسكندرية ؛ إذ إن الأخير كان قد هاجم نيستوريوس الذي عُزِل في مجمع إفيسوس عام ٤٣١م . ولكن الانقسام الذي وقع بين أنطاكية والإسكندرية لم يرأب صدعه سوى كوريل نفسه ؛ إذ قدّم بعض التنازلات في عام ٤٣٣م ، فأصبح ثيودوريت بعد ذلك قائداً للاتجاه الناقد لكوريل ، فعُزِل بواسطة مجمع إفيسوس عام ٤٤٩م ، الذي انعقد تحت تأثير المؤمنين بطبيعة السيد المسيح الواحدة ، ولكنه أعيد إلى منصبه الكنسي في خالكيدون عام ٤٥١م . وبعد موته كانت انتقاداته لكوريل هي التي أدينت في مجمع القنسطنطينية عام ٥٥٣م . وترك ثيودوريت رسائل مكتوبة بأسلوب نثريّ ممتاز ، مليئةً بمعلومات قيّمة عن أمور الدنيا والدين . وفي مؤلّف له (Graecarum Affectionum curatio) يقدّم اجتهاداً جادا في سبيل عقد المقارنة بين المسيحية والوثنية . أمّا تاريخه الكنسي من عصر قنسطنطين إلى عام ٤٢٨م فيضمُّ معلومات دقيقة ، ويحوي تاريخه الديني سِيَراً للنُّسّاك الزاهدين ، كما أنه - بوصفه مفكراً لاهوتياً - كانت له جهوده في شرح وتفسير الإنجيل .

ويقول جيبون في كتابه المشهور « انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية » إن المؤرخين السوريين يذكرون أن بعث أهل الكهف قد تم سنة ٤٢٥م أو ٤٣٧ .[٢٦] ويقول جيبون كذلك إن غريغوري من تور (Tours) هو الذي ترجم هذه القصة من السوريانية إلى اللاتينية ، فيما قَبْلَ القرن السادس

الميلادي . [٢٧] ولقد وردت هذه القصة عند فوتيوس (بطريرك من ٨٥٧ إلى ٨٨٦م) [٢٨] وكذلك في حوليات البطريرك إيوتيخيوس . [٢٩] ويَقْبَلُ جيبون غالبية الروايات القديمة القائلة بأن حادث البعث من الكهف قد وقع في عصر ثيودوسيوس الأصغر ، إبَّانَ غزو الڤاندالبين لشمال أفريقيا . ثم يسرد جيبون قصة أصحاب الكهف أو « النائمين السبعةِ » [٣٠] على حد قوله ، بعد أن يوفّق بين الروايات المختلفة ، فيقول إنه عندما خرج أحدهم من الكهف للبحث عن شيء من الطعام – وهو يُدعى يامبليخوس والذي صار يمليخا في مسرحية الحكيم كما سنرى – لم يستطع هذا الشاب ، إن صح لنا أن نعتبره كذلك ، أن يتعرف على مدينة إفيسوس التي كانت موطنهم الأصلي (وليس طرسوس كما يرد عند توفيق الحكيم) [٣١] والتي تقول معظم الروايات القديمة إن الكهف يقع بالقرب منها . وازدادت دهشة يامبليخوس – الذي كان قد هرب مع صحبه إلى الكهف هرباً من الاضطهاد – عندما وجد صليباً ضخماً قد نُصِب بصورة علنية مكشوفة على بوابة إفيسوس الرئيسية . ثم لفتت ملابسه الغريبة ولغته الشاذة نظر الخباز الذي أراد أن يشتري منه خبزاً لرفاقه ، وعندما قدّم له عملة قديمة يعود تاريخها إلى عصر دكيوس تأكد الشك لدى الخباز ، وقبض على يامبليخوس وساقه إلى القاضي بتهمة أنه قد عثر على كنز سريّ . وبعد بعض الأسئلة والأجوبة اكتشف يامبليخوس نفسه السر الرهيب الذي أدهشه كما أدهش أهل مدينة إفيسوس كلها ؛ لقد نام هو ورفاقه في الكهف بضع مئات من السنين ، فأسرع أسقف إفيسوس وقساوستها وأهاليها وحكامها (وربما الإمبراطور ثيودوسيوس نفسُه) لزيارة هذا الكهف ، ورأوا أصحاب الكهف الذين ما إن سردوا قصتهم حتى لفظوا أنفاس الحياة في هدوء وسلام .

ويعتقد جيبون نفسه أنه لا يمكن التشكيك في صحة هذه القصة ؛ لأنه يمكننا أن نعود إلى روايتها الأصلية إلى ما يقرب من نصف قرن ، بعد

وقوع حادث البعث في عصر ثيودوسيوس الأصغر . ويقول جيبون أيضاً إن جيمس الساروجي (أي من ساروج) الأسقف السوريّ الذي وُلد بعد سنتين فقط من موت ثيودوسيوس (أي عام ٤٥٢م) كان قد كرس واحدة من عظاته المائتين والثلاثين للثناء على أصحاب الكهف ، وهي بعنوان « عن فتية إفيسوس » (De Pueris Ephesinis) .

ولقد بدأ چيمس في كتابة مواعظه الدينية عام ٤٧٤م ، ونُصّب أسقفاً في باتناي بمنطقة ساروج و ولاية ما بين النهرين عام ٥١٩م ، ومات عام ٥٢١م [٣٢] . ويذكر جيبون أن أسماء الفتيان السبعة قد خُلّدت في التقويم الروماني والحبشي والروسي ، وأن هذه القصة قد انتقلت إلى مختلف الشعوب من البنغال إلى أفريقيا ، بل وإلى مناطق إسكندنافية نائية . ولقد نشأت رواية في القرن الثامن الميلادي تضع الكهف تحت صخرة على ساحل المحيط الأطلسي ، وأن ملابس النائمين السبعة كانت تدل على أنهم رومان ، فاعتقد الناس أن العناية الإلهية هي التي حفظتهم ؛ ليكونوا رسلاً إلى الشعوب غير المؤمنة في المستقبل . [٣٣]

ومع أن جيبون – كما سبق القول – يَقبل هذه القصة بصفة عامة كحقيقة شبه مؤكدة ، إلا أنه يختتم روايته قائلاً بأنه لا يوجد مكان توضع فيه هذه القصة تاريخيا أفضلُ من القرنين – أو بصورة أكثر تحديداً المائة والسبعة والثمانين عاماً – فيما بين حكم كل من دكيوس وثيودوسيوس الأصغر . وقد تراوح عدد السنين التي نامها أهل الكهف فيما بين هذا الرقم وثلاث مائة سنة، كما نقل المفسرون الإسلاميون عن المسيحيين ، وثلاث مائة وسبع سنين كما جاء في بعض دوائر المعارف . أمّا التفاوت بين ثلاث مائة سنة وثلاث مائة سنة وتسع سنوات كما جاء في القرآن الكريم ، فقد حمله المفسرون المتقدمون على التفاوت بين التقويم الشمسي والقمري ، كما جاء في تفسير ابن

كثير لسورة الكهف ، و ورد في تفسير القرطبي (ص ٤٠٠٣ – ص ٤٠٠٥) « والظاهر من أمرهم أنهم قاموا ودخلوا الكهف بعد عيسى بيسير ، وقد بقيت من الحواريين بقية ... وحكى النقّاش ما معناه أنهم لبثوا ثلاثمائة سنة شمسية بحساب الأيام ، فلمّا كان الإخبار هنا للنبي العربي ذكرت التسع ؛ إذ المفهوم عنده من السنين القمرية وهذه الزيادة هي ما بين الحسابين .»

ويقول المفكر الإسلامي المعاصر أبو الحسن الندوي (٣٤) إن العلماء يختلفون حول تحديد تاريخ وقوع حدث الاختفاء ، ويرد في أكثر كتب التفسير والتاريخ أن هذا الحادث وقع في عصر دكيوس ، وأنهم خرجوا من الكهف في عهد ثيودوسيوس . ويتهكم جيبون – وهو أبرز هؤلاء العلماء – من الرواية القرآنية ، فيردُّ عليه بعض المفسرين العصريين بأن ما جاء بالقرآن ﴿ ولبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعاً ﴾ (صدق الله العظيم) ليس من قول الله تعالى ولا ممّا قرره القرآن ، بل هو حكاية أهل الكتاب . إلا أن المفسر القديم وشيخ الإسلام العظيم ابن تيمية يقول رافضاً ذلك التأويل : « إن بعض المفسرين زعموا أن هذا قولٌ بعض أهل الكتاب لقوله تعالى : « الله أعلم بما لبثوا » وليس كذلك ؛ فإن الله لم يذكر هذا عن أهل الكتاب بل ذكره كلاماً منه تعالى .» وهكذا يشكك أبو الحسن الندوي في أن يكون حدث الاختفاء قد تم في عصر دكيوس ، بحُجة أن مدة حكمه كانت قصيرة جدا لا تبلغ سنتين كاملتين ، وأنه قضى أكثر هذه المدة في الحروب مع القوط ، وقُتل بأيديهم على شاطئ نهر الراين في فرنسا . ويرجح هذا الكاتب أن تكون حادثة اختفاء أهل الكهف قد تمت في عصر الإمبراطور هادريان الذي حكم طويلاً ، ويذكر التاريخ إعجاب هذا الإمبراطور ببلاد الإغريق بصفة خاصة ، وأنه قام بجولة في ولايات الشرق بصفة عامة من عام ١٢٩ إلى ١٣٤م ، وحتى لو قبلنا بأن هذا الإمبراطور لم يعمل بنفسه على اضطهاد المسيحيين ، فقد يكون المسئولُ عنه

أحد ولاته ، وأنه تصرَّف بما تُمليه عليه أهواؤه وتعصبه الديني ، الذي لا يتعارض على الأقل مع السياسة العامة للدولة الرومانية إزاء الديانة الناشئة . فإذا أخذنا برأي أبو الحسن الندوي وقبلنا بأن حادثة الاختفاء – التي لا يمكن أن نثبتها إثباتاً قاطعاً بما نملكه من وثائق حتى الآن – قد تمت أثناء جولة هادريان الشرقية ، وبأن ظهورهم قد تم في عصر ثيودوسيوس – كما أجمعت الروايات القديمة – فلن يكون هناك عندئذ ذلك التفاوت الكبير بين عدد السنين التي نامها أهل الكهف ، كما جاء في المصادر المسيحية التي اعتمد عليها جيبون ، وذلك الذي ورد في القرآن الكريم . على أنه من الأهمية بمكان أن نُشير هنا إلى حقيقة أن عدم توافر الوثائق المادية أو الروايات التاريخية القديمة عن حادثة اختفاء أهل الكهف ، إنما يرجع إلى أن مثل هذا الحادث لم يكن ليَلفت النظر ، وأنه ربما تكرر كثيراً إبَّانَ حركات الاضطهاد المتتالية ، ومن ثَمَّ فإن اختفاء سبعة فتيان من إفيسوس أو غيرها ، في عصر هادريان أو دكيوس أو غيرهما ، لم يكن أمراً يستحق الاحتفاء به أو تسجيله . ولكنهم عندما نهضوا مرة أخرى وانبعثوا من كهفهم بعد نوم بلغ ثلاثة قرون ؛ دُهِشَ الناس جميعاً فراحوا يسجلون لنا هذا الحادث العجيب .

ويسمِّي القرآن الكريم هؤلاء الفتية بأنهم أصحاب الكهف و « الرقيم » . وقد ذهب المفسرون في تفسير كلمة « الرقيم » عدة مذاهب ؛ فمنهم من قال إنه لوح حجري كتبت عليه قصة أصحاب الكهف وأسماؤهم ، و وُضِع على باب الكهف ، ومنهم من قال إنه اسم قرية أو بلد ، وقيل كذلك إنه « الكتاب المرقوم » الذي كان معهم في الكهف ، ويؤيد ذلك التفسير ما نقله صاحب « روح المعاني » عن ابن عباس (رضي الله عنه) قال : « إنه كتاب كان عندهم فيه الشرع الذي تمسكوا به من دين عيسى عليه السلام » (ج ٥ ص ١١) . وروى ابن جرير بسنده عن ابن زيد قال : الرقيم الكتاب ، ولذلك

الكتاب خبر فلم يخبر الله عن ذلك الكتاب وعمًّا فيه ، وقرأ : « وما أدراك ما عِلّيون كِتابٌ مَرْقوم يَشْهَدُهُ المُقَرَّبون » (ج ١٥ ص ١٢٢) . وقال الإمام البخاري : « الرقيم الكتاب ، مرقوم مكتوب من الرقْم » (صحيح البخاري ج ٢ كتاب التفسير سورة الكهف) . ويقول بعض المؤرخين العرب إن الرقيم هو اسم جبل ، ومنهم من تصور أنه اسم كلب (وهذا ما يسخر منه جيبون) . هذا مع أن أكثر المفسرين المسلمين لسورة الكهف قد ذهبوا إلى أن الكهف يقع في مدينة إفيسوس ، إحدى المدن الأيونية بآسيا الصغرى ، على بعد ستين كيلومتراً من مدينة إزمير (بتركيا الآن ، وهي سميرني اليونانية القديمة) وقد ذهب إلى ذلك البيضاوي والنيسابوري والألوسي وابن كثير والبستاني ، وكذلك قيل إنه بالأندلس في جهة غرناطة ، وهناك آثار مدينة قديمة رومية يقال لها مدينة دقيوس .

ويقول المَقْدِسي إن الرقيم قرية على فرسخ من عمان على تخوم البادية ، فيها مغارة ذات بابين . أمّا الضّحّاك فقال : « الرقيم بلدة بالروم فيها غار ، وقيل الرقيم وادٍ دون فلسطين فيه الكهف ، مأخوذ من رقمة الوادي وهي موضع الماء . قال ابن عطيه : وبالشام على ما سمعت به من ناس كثير (كهفٌ) فيه موتى يزعم مجاوروه أنهم أصحاب الكهف ، وعليهم مسجد وبناء يسمّى الرقيم ، ومعهم كلب رمة » (تفسير القرطبي ص ٣٩٧٤ - ٣٩٧٥) . إلا أنه قد أعلن في أوائل عام ١٩٧٧ أن عالم الآثار الأردني رفيق وفا الدجاني قد عثر على كهف « الرقيم » أو « الرجيب » ، المذكور في القرآن . وهو يقع - كما ذكر المقدسي - على مسافة ثمانية كيلومترات جنوب شرقي عمان ، وقد عرفه المسلمون الأوائل وقدسوه .

وأورد القزويني عن عبادة بن الصامت - حيث بعثه أبو بكر رسولاً إلى ملك الروم يدعوه إلى الإسلام - أنه رأى مغارة فيها أجسام غير بالية ، عليها قَيِّمٌ

يمسحها ويَعْتني بها . ويعتقد الأستاذ رفيق الدجاني أن القزويني كان يقصد كهف « الرجيب » ؛ لأن شرق الأردن كان قبل الفتح الإسلامي ضمن ولايات الإمبراطورية الرومانية ، وكهف « الرجيب » يقع على مقربة من طريق القوافل بين الشام والحجاز . وحين زار المستشرق الفرنسي كليمانت غانو هذا الموقع ، وافق المقدسي على أنه الكهف المذكور في القرآن . على أية حال فإننا نعلّق آمالاً عريضة على نتائج هذا الكشف الأثري الهام الذي لم تتضح معالمه تماماً بَعْدُ .

أمّا وقائع القصة كما يوردها توفيق الحكيم في مسرحيته « أهل الكهف » على لسان الملك ولسان مؤدب القصر غالياس ، فتتلخص في أنه حدث في عصر الشهداء المسيحيين أن فتيةً من أشراف الروم (كما جاء في تفسير الألوسي « روح المعاني » ج ٥ ص ١١) بمدينة طرسوس (مدينة بكيليكيا في آسيا الصغرى ، وكانت مسقط رأس القديس بول) قد هربوا بدينهم من اضطهاد دقيانوس (أي الإمبراطور دكيوس) ، ولم يظهروا ولم يعرف عنهم شيء ، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم ويُنشِئون عنهم الأساطير ، مؤكّدين عودتهم ، وظهرت كتب تتنبأ بيوم ظهورهم ، يقال إنهم فَتَيان – مشلينيا ومرنوش – لحق بهما أحد الرعاة (يمليخا) مع كلبه (قطمير) . (٣٥) وعندما ظهروا فعلاً في المدينة فإن غالياس يُشير في حديثه عنهم للملك إلى أسطورة الفتى أوراشيما بصورة موجزة . وهي أسطورة شرقية قديمة تدور حول هذا الفتى الصياد بإقليم يوشا في الشرق الأقصى ، خرج للصيد في قارب ولم يعد ، ولبث كذلك حوالى أربعة قرون ، ثم ظهر فجأة غير أنه عاد وشيكاً للاختفاء مرة أخرى . وغالياس بمثل هذه الإشارة السريعة للأسطورة الشرقية ، التي ستروبها بريسكا الحفيدة (جدير بالذكر أن اسم بريسكا قد ورد في خطاب القديس بول السادس عشر بوصفها واحدةً من أتباع المسيح الأوائل) بإسهاب

في نهاية المسرحية ، إنما يمهد دراميا لنهاية الأحداث بعودة الأبطال الثلاثة إلى كهفهم مرة أخرى .

وما يُهمنا الآن هو ما يهدف إليه الحكيم بذكر هذه الأسطورة الشرقية المشابهة لقصة أهل الكهف من ناحية المضمون ، فهذا ما يتضح من قول غالياس : « ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه .» ويضيف : « وإذا كانت القصة (والمؤلّف يعني غالباً « الأسطورة ») ضمير الشعب كما يقولون ، وإذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ، أ فيمكن لضمير البشرية قاطبة أن يخطىء ؟»

ومن القضايا الدينية التي يُثيرها هذا العمل المسرحي الذي نعالجه ، قضية القديسين ، يقول غالياس : « إن القديسين لا يظهرون إلا في عصر يُنْسَون فيه .» فهي حقيقة معروفة أن القديس – كالبطل في الديانة الإغريقية القديمة – كان في الأصل رجلاً قَوِيا شجاعاً ومتديناً تَقِيا ، عاش ومات ولم يتعرف الناس على كامل قدراته وعجيب معجزاته ، ولم يقدّروه حقّ قدره إلا بعد موته . وبعد أن يمر بما يشبه المحاكمة التي تُوزَن فيها أعمالُه الخَيِّرةُ بما له وما عليه ، فإن رجحت كِفّة حسناته أعلنته الكنيسة قديساً ، وهذا ما كان يحدث في المعتقَدِ الشعبيّ الإغريقيّ عن الأبطال ؛ إذ إن البطل – كالقديسين في الديانة المسيحية ، وأولياء الله (أي المشايخ) لدى جهلاء المسلمين – يُعبَد في قبره وتتركز قوته حول هذا القبر الذي يتحول إلى معبد . والبطل من هذا القبر يستطيع أن يمدّ يد العون ويقدّمَ المَدَدَ لعباده المخلصين ، كما يستطيع أن يُنزل العقاب بأعدائهم .

ولا يمكن أن نفهم التراجيديا الإغريقية فهماً كاملاً إن لم نتدارس معنى كلمة « بطل » (heros) ، ونستوعب مفهوم البطولة بالمعنى الأسطوري والديني . فتراجيديات شعراء المسرح الإغريقي التي استمدت موضوعاتها من الأساطير ،

تقوم أساساً على فكرة البطولة ، ولا أدلّ على ذلك من مسرحيات سوفوكليس نفسها ، ففي بعضها يقدم لنا المؤلف ما يشبه « كشف حساب » بما للبطل من منجزات وأمجاد وما عليه من ذنوب وسيئات ، وفي النهاية ترجح كِفّة الأمجاد والحسنات فتتأكد عظمة البطل ، وإن عانى ما عانى أو حتى مات مقهوراً . هكذا يمكن أن نفهم مسرحية مثل « أوديب في كولونوس » و « فيلوكتيتيس » و « أياس » ، وهكذا يمكن أن نفهم أيضاً عبارة بريسكا الحفيدة في « أهل الكهف » وهي تخاطب مشلينيا المنبعث من الكهف ، فتتصوره قديساً وتقول له : « ما أجملك بطلاً من أبطال المآسي الإغريقية التي كنت أطالعها وأنا صغيرة .»

كان غالياس وجميع الناس يعتقدون أن بريسكا الجدة ، التي ماتت منذ ثلاثمائة عام ، كانت قديسة ، وكانت في حياتها وَرِعة متدينة ، على لسانها عبارة ترددها بلا توقف : « إني أنتظر كل يوم ، وسأنتظر ولن أمل الانتظار حتى يعود » . وعندما تسأل بريسكا الحفيدة مؤدِّبها غالياس عن شخصية ذلك العائد المنتَظَر ، يقول : « المسيح يا مولاتي ، تنتظر عود المسيح من السماء .» ويدور الحوار التالي :

الأميرة : « إذاً كانت قديسة حقيقية ؟»

غالياس : « لا شك أن هذه القديسة كانت تفضّل أن تكون امرأة ، لو أنها استطاعت .» (ثم تقول وهي تلعب بصليب في عنقها) « أ صحيح يا غالياس ، أن هذا الصليب الذهبي الذي أحمله في جيدي منذ الطفولة كان صليبها ؟»

غالياس : « نعم . ويقال إنها رأت في المنام ذاتَ ليلة أن المسيح يقلدها إياه فاستيقظت فوجدته في عنقها فبهتت وتملكها فرح عَصِيّ ، ظل ملازماً لها في فترات من حياتها حتى ماتت .»

ولكن بريسكا الحفيدة ستعلم حقيقة بريسكا الجدة من مشلينيا الذي انبعث من الكهف ؛ إذ سيخبرها أنها دخلت المسيحية بدافع الحب العميق له . عندئذٍ ستقول الحفيدة لمؤدبها مصحِّحةً معلوماته الخاطئة التي يلقِّنها لها : « إنه (أي مشلينيا) يحبها ويحبه وخطيبها وخطيبته ، وبينهما عهد مقدس ، لا بينها وبين الله أيها المؤدِّب الأبله ! وكانت تنتظره حتى الموت – تنتظره هو لا المسيح . وهو الذي أعطاها هذا الصليب الذهبي .» فبريسكا الجدة قديسة الحب قبل أن تكون قديسة التدين والتعبد . وهذا ما ورثته عنها فيما ورثت بريسكا الحفيدة ، التي أحبت مشلينيا بعد أن سحرها عشق هذا الإنسان لبريسكا الجدة ، ذلك العشق الأعمى الذي يحطم كل القيود ويُذيب كل القلوب ، حتى إن الحفيدة قررت في النهاية أن تدفن نفسها حيةً معه في الكهف ، بل وأوصت غالياس بأن يعلِّم الناس قصتها لا كقديسة استشهدت في المسيحية ، وإنما كامرأة ماتت في الحب . وهو ما قد يَعْني أن المؤلف الحكيم يرى أن الحب أقدس من كل دين وأقوى من كل إنسان وأقدر من كل سلطان ، فهو الذي يقهر البشر والقديسين والآلهة ولا يفرق بين عبد وأمير ، غنيّ وفقير ؛ إذ تصيب سهامه الجميع على حدٍّ سواء .

ويذكرنا موضوع الحب في « أهل الكهف » بما يَرِدُ في كتاب « عصفور من الشرق » ، ذلك العمل العظيم الذي يوجز فيه توفيق الحكيم كل آرائه في الحضارة الغربية – بما فيها الثقافة الإغريقية – كرجل شرقيّ ذهب إلى باريس طلبًا للعلم ، وطالع هناك أفكاراً مختلفة « من الإغريق إلى ڤولتير » (ص ٩٧ من طبعة « اقرأ ») . ما يهمنا الآن أنه كان يحادث معشوقته الباريسية سوزي عن الشاعر أناكريون (القرن السادس ق.م) الذي لم تصلنا منه سوى شَذَرات يسيرة . وأكثر من ذلك فإن محسن – أي توفيق الحكيم – استطاع أن يخاطب حبيبته بإحدى شَذَرات هذا الشاعر الإغريقي القديم ، فاستولى على حواسها

وقلبها بعد أن عجز عن التعبير عن نفسه ، وترك الشاعر الإغريقي يتحدَّث باسمه ويتشفَّع له عندها ، فهو الأقدر على ذلك .

ويترجم توفيق الحكيم هذه الشَّذْرة كما يلي :

« إني أريد ، أريد أن أحب

ولقد زَيَّن لي « الحب » أن أحب

فأَبَيْتُ من جهلي أن أصغي إليه

فَقَبضَ من فَوْرِهِ على قوس من ذهب !

ودعاني إلى القتال . لبست له الحديد

فأمسكت بالرمح والدرع !

ونهضت كأني « أشيل » (= أخيلليوس)

أنازلُ « الحب » فسدَّد إليَّ سهاماً

حِدْتُ عنها فطاشت ، ونفدت سهامه

فتقدَّم إليَّ يتَّقِد غضباً

وهجم عليَّ فاخترق جسمي

ونفذ إلى قلبي ! وانهزمت !

يا لها من حماقة أن أتقي بدروع !

أيُّ سلاح خارجي ينتصر على « الحب »

إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ؟!»

ومع أن توفيق الحكيم يترجم هذه المقطوعة عن ترجمة فرنسية لم يذكرها ، ولم يذكر ناشرها ، إلا أننا توصلنا إليها في النص اليوناني الأصلي ، فهي

الشّذْرة رقم ١١ وعنوانها الإغريقي « إلى إيروس » (eis Erota) ولو أن البعض يترجمونها تحت عنوان « المعركة » . [٣٦] والترجمة العربية في مجموعها جيدة إلا أن لنا ملاحظة بسيطة ، وهي أن كلمة « الحب » في الترجمة تعني « إله الحب » أيْ إيروس . وهذا الإله لم يظهر في ملاحم هوميروس ، فهو يستخدم كلمة « إيروس » (eros) بمعنى « الرغبة الجسدية » التي دفعت باريس بن برياموس ملك طروادة أن يذهب إلى إسبرطة ليخطف هيليني ، وهي الرغبة التي تدفع زيوس دائماً نحو زوجته السماوية هيرا . وظهر إيروس كقوة إلهية تحرك الروح والجسد معاً في الشعر الغنائي (من القرنين السابع والسادس ق. م) . وبما أن إيروس مُلْهِمَ الحب وباعثَ الرغبة يجلب دائماً أخطاراً جمّة على العشاق ؛ فلقد صوره الشعراء الغنائيون – وكما هي الحال في شَذْرة أناكريون المترجمة – إلهاً شديد القسوة عنيف البأس ، يبطش بمن يشاء فلا تقهره إرادة أي إنسان ولو كانت في صلابة الحديد . يضرب ضحاياه – عند أناكريون وعلى الأواني الفخارية – مرة بفأس وأخرى بسوط ! إنه يهبُّ أحياناً هبوب الرياح العاتية فيعصف بقلوب العاشقين المرهفة وأحياناً أخرى يرقُّ كالنسيم فيرطب اللهفة ويُثلج الصدور . في بعض الأحيان يظهر إلهاً صغير السن جميل المنظر لطيف المعشر ، وفي أحيان أخرى نراه انقلب طفلاً لعوباً مدلّلاً يمشي بخُيَلاء ويقفز في زهو فوق الزهور أو على نياط القلوب . إنه الإله الذي يبعث الدفء في الصدور ويُلهب الأرواح بسياط الانتقام التي لا تعرف الرحمة . إنه بكلمة واحدة قالتها أميرة الشعر الغنائي الإغريقي سافو (وُلدتْ تقريباً عام ٦١٢ ق. م) وترجمتها « حلو في مرارة العلقم » .

هذا هو الحب عند الإغريق وكما ورد في « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، فماذا عنه في « أهل الكهف » ، وبعبارة أخرى تُرى ما هو الحال لو اصطدم الحب – ذلك الطفل الجبار والمارد القهار – بقيود الزمان ؟ وقبل أن

نجيب عن هذا التساؤل يجب أن نتناول مسألة الزمن نفسها .

إذ يمكننا في الحقيقة أن نُطلق مطمئنين على مسرحية « أهل الكهف » اسم « مأساة الضياع في الزمان » ، وهو ضياع ناجم عن ارتباك زمني يقلب كل القيم رأساً على عقب ، ويسبب خلخلة في كل القواعد والأصول الثابتة ، ويهز نظام الكون نفسه ، ويعذب الإنسان الذي يتخبط في هذه الفوضى المأساوية . إنه ارتباك لا يقل فظاعة عما يقع في أي مجتمع إثرَ ارتكاب جريمة أخلاقية أو غيرها ؛ مثل قتل الأب أو زواج الأم وما شابه ذلك من جرائم تقطع أو تخلط علائق الرحم و وشائج الدم . فعندما تزوَّج أوديب أمه – على سبيل المثال – صار ابناً وزوجاً لنفس المرأة ، كما أصبح أخاً وأباً لنفس الأشخاص الذين هم إخوة وأبناء بنفس الدرجة ، كما صارت الأم زوجاً لابنها . وناهيكَ بما يترتب على ذلك من خلخلة في علاقات القُربى تستمر جيلاً بعد جيل ، وتُلاحق الأبناء والأحفاد . وهل هناك فوضى في نظام الحياة أكثر من ذلك ؟! وها نحن أولاء في « أهل الكهف » أمام ثلاثة أفراد ورابعهم كلبهم ، ناموا في كهفهم هذا ثلاثمائة عام ، قاموا من بعدها فِتياناً في رَيْعان الشباب ونضرة الزهور ، وعمر الواحد منهم يقارب أربعة من القرون ! صاروا معاصرين لأناس تفصل بينهم وبين زمنهم مئات السنين ، بما تحمل من تغييرات وتحولات . وتلك هي مأساة « أهل الكهف » التي تتمثل في صرخة يمليخا في وجه زميليه ، المُصِرَّيْنِ على البقاء في المدينة رغم إلحاحه عليهما بالعودة إلى الكهف ، يقول لهما : « دعا يمليخا في شأنه أيها الفتيان ؛ إن يمليخا عمره ثلاثمائة عام .» وعندما يخاطب مشلينيا بريسكا الحفيدة على أنها ابنة دقيانوس ، تقول له : « أ أنت مجنون ؟! أ أكون ابنة ملك مات منذ ثلاثمائة عام ؟!» وتضيف قولها : « أ نسيت أن عمرك ثلاثمائة عام ؟ أ نسيت أنك لبثت في الكهف ثلاثمائة عام ؟» وتقول له أيضاً : « إنك تمزج شخصيتي

بشخصيتها (أي بريسكا الجدة) إنك لا تراني أنا بل تراها هي فيّ . إنها لم تمت عندك بل أنا التي ماتت .» فمشلينيا حقا هو أكبر من تورط في أزمة الارتباك الزمني والضياع بين مختلف العصور التاريخية ، الذي حدث بسبب البعث من الكهف ، ولذلك فهو البطل الحقيقي للمسرحية . إنه يرى في بريسكا الحفيدة محبوبته التي ماتت منذ ثلاثة قرون ، ويُصر على ذلك إصراراً أعمى ، رغمَ كل التحذيرات والتنبيهات التي بها تصدُّه بريسكا الحفيدة ، بل وبرغم ما يدور حوله في القصر والمدينة ، وحتى بعد أن تبيَّن زميلاه حقيقة الأمور وهجرا المدينة إلى الكهف مذعورين ، ما زال مشلينيا يعاند ويعاني من الخلخلة الزمنية والارتباك الذهني الذي أصابه ، بعد أن رأى صليبه الذهبي القديم يلمع على صدر بريسكا الحفيدة ، فقال « هذا صليبي ... (إذاً فهذه محبوبتي) .»

ويأتي مرنوش في المرتبة الثانية بعد مشلينيا في جسامة المعاناة من الضياع في حقب الزمان . ولكن هذا لا يعني أن ما أصابه ليس فظيعاً ، إنه أيضاً رغم علمه بانقضاء ثلاثمائة سنة على غيبته عن المدينة والحياة ، إلا أنه بدافع الحب العائلي وقوة الروابط الاجتماعية يذهب للبحث عن ولده وزوجته ومنزله ، محمّلاً بالهدايا . وبالطبع يكتشف أن كل شيء قد اختفى ، مات الولد وماتت الزوجة ، وأصبح المنزل سوقاً للرماح والدروع ، فيعود إلى زميليه بالقصر باكياً منهاراً وصارخاً : « ولدي الصغير مات شيخاً هرماً !» ويُضيف : « مات ... مات قبل أن يفرح بهديتي التي كنتُ أحملها إليه مع العيد .» فيرد عليه مشلينيا : « أيها المسكين ! أنت لا تستطيع أن تتصور ولدك إلا كما رأيتَهُ آخرَ مرة . ومهما تسمعْ عن الثلاثمائة عام فهي كلمات وأرقام لا تغيّر شيئاً من صورة ولدك الصغير ، تلك الصورة المنطبعة في مخيلتك .»

وغنيٌّ عن القول أن مشلينيا الذي ينصح بذلك ، هو نفسُه أجدر الناس

بالنصح ، إذ ينصح بما لا يفعل . على أية حال فإن مرنوش يرد عليه متبرِّمًا : « كفى هُراءً ! كفى هُراءً ! ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم . هذا العالم المخيف ! نعم صَدَقَ يمليخا ؛ هذه الحياة الجديدة لا مكانَ لنا فيها ، وإن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . هؤلاء الناس غرباء . لا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم . نعم يا مشلينيا ، إنا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . كأننا سمك تَغيَّرَ ماؤه فجأة من حلو إلى مالح .» ولعل أكثر العبارات إفصاحًا عن ارتباك المعايير الزمنية والضياع في متاهات الزمان ، هي ما تجيء على لسان مرنوش ، مثل قوله : « يا ربي ! لماذا تركتني فريسة للعقل ، ثلاثمائة عام ، ابني في سن الستين وأنا فتى أمامي النضج والحياة .» و « أنا فتى وابني شيخ ! »

أمَّا يمليخا فإنه يرى من المحال العيش بين هؤلاء الناس ، ويَرْهَبهم ويخشى النظر إليهم وكأنهم مخلوقات من عالم آخر ، وكأن هذه المدينة تنتمي إلى دنيا لم يسبق له بها عهد ، بل إن زميليه اللذين يتسكعان في ردهات القصر ، ويتلكآن في الرحيل عن الحياة الجديدة ، ويُحاولان محاولة يائسة تفهُّم ومسايرة الظروف « العصرية » ، يَبدوان بالنسبة إلى يمليخا شخصين غريبين ، بعد صداقة متينة وصحبة طويلة تُنيِّف على ثلاثة القرون ! إنه يخاطبهما في لوعة : « آه لو تعلمان أيها الأعميان ما رأيت الآن في شارع بطرسوس ، إن كانت هذه بَعْدُ مدينة طرسوس !» ثم يحكي لهما كيف أن كل شيء بدا له غريبًا كما بدا هو نفسه مخلوقًا عجيبًا للجميع ، حتى « إنهم يظنونني – كما يقول – ولا ريب من خِلقةٍ لا تأكل ولا تشرب ! ولا شك أني إن أردت مسكنًا فلن يسكن أحد بجواري ، وإن هبطت مكانًا فالكل هاربون وتاركونه لي لينظروا إليَّ عن كثب بعيونهم المستطلعة الحذرة .» بل إن الكلب قطمير نفسه : « قد أُحاطت به كلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب ، وهو يحاول

الخلاص من خناقها ، ولا يجد إلى ذلك سبيلاً . وجرى المسكين أخيراً إلى جدار قريب و وقع تحته إعياءً ورعباً ، والكلاب في إثره ، حتى وقفت منه على قيد خطوة تعيد النظر إليه ، ويريد بعضها الدنو منه لمعاودة شمه فيُقصيه الحذر . هذا أنا وهذا كلبي قطمير في هذه الحياة الجديدة ! أمَّا أنتما فأعميان لا تُبصران !»

نعم « لو اطَّلعتَ عليهم لولَّيْتَ منهم فراراً ولَمُلِئْتَ منهم رُعباً » (صدق الله العظيم) . فتلك هي مأساة هؤلاء الناس الذين عاشوا فوق ما ينبغي أن يعيشوا ، أو بالأحرى ناموا فوق ما ينبغي لهم أن يناموا . فعندما هبُّوا من رُقادهم أثاروا الرعب في الناس ، وضاعوا هم في الزمان .

وترتبط فكرة الارتباك الزمني كمنبع للمعاناة المأساوية في مسرح الحكيم ، بفكرة التأرجح بين الحلم والحقيقة ، التي سبق أن عالجناها . فبعد عودة أبطال توفيق الحكيم الثلاثة إلى كهفهم ، ينامون بعض الوقت أو يظنون أنهم فعلوا ذلك ، ثم يستيقظون من نومهم أو من حلمهم ، ويتساءلون عمَّا إذا كانت تجربة بعثهم من القبر وذهابهم إلى المدينة حلماً أم علماً ، تصوُّراً زائفاً أم واقعاً مؤكَّداً . ويسأل كل منهم الآخر : « أ وَ يمكن أن نحلم جميعاً حلماً واحداً ؟!» فيرد مشلينيا : « وما يمنع ؟ نحن في مكان واحد وفي حالة واحدة، تتسلط علينا أفكار واحدة .» وعندئذٍ يتوطد لديهم الظن بأن ما رأوه كان حلماً، فيستيقظ فيهم الأمل من جديد ، وينتعش الاشتياق إلى العودة مرة أخرى إلى المدينة والأهل والأحباب ، ويدور بينهم الحوار التالي :

مشلينيا : « نعم هو حلم كالحقيقة .»

يمليخا : « و واضح جليّ كأنه حقيقة !»

مربوش : « مشلينيا ، مشلينيا . كيف عرفتَ أنه حلم ؟!»

مشلينيا : « إن لم يكن ما رأينا حلماً فنحن الآن في حلم .»

مرنوش : « ولم لا نكون الآن في حلم ؟»

يمليخا : « نعم ، نعم . يا رب ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة ؟ لقد اختبل عقلي ! رحماكَ أيها المسيح !»

ويَردُ على لسان مشلينيا ضمن ما يرد في هذا الحوار الثلاثي « إن الحلم أحياناً كالفن ، لا ينقل الحقيقة كما هي ، بل يُسبغ عليها من عبقريته جمالاً لم يكن أو بشاعةً لم تكن !»

ونلاحظ أنه عند انبعاث الثلاثة من كهفهم صارت المدينة والقصر والحياة الجديدة حقيقة واقعة ، وانزوى الكهف وهو واقعهم القديم إلى عالم الخيال والأحلام . أمّا بعد أن عادوا إلى كهفهم مرة أخرى ، صارت المدينة التي وُلدوا فيها ، والقصرُ الذي عاشوا فيه حياتهم الأولى ، والأهل والأحباب الذين عاشروهم ، طيفاً من الأطياف وحلماً من نسج الخيال والأوهام ، وعاد الكهف ليحتل موقع الحقيقة . وبين الحلم والخيال من جهة والواقع والحقيقة من جهة أخرى ، وقع أهل الكهف فريسة يعتصرها القلق ويهزها التأرجُح ويسلب لبَّها الارتباك . ها هو يمليخا يلفظ أنفاسه الأخيرة في الكهف صائحاً : « الوداع ... أشْهِدُ الله والمسيح أني أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلماً أم حقيقة !» ويعلّق مرنوش على موت زميله قائلا : « مات المسكين ! ولم يعرف الحقيقة . ومع ذلك هل عرفناها نحن ؟» والتساؤل الأخير عميقُ المغزى ، فهكذا يُصبح البحث عن الحقيقة في « أهل الكهف » مثلما هو الحال في « شهرزاد » و « الملك أوديب » نبعاً فياضاً بالمأساوية حيث إن الإنسان في بحثه عن الحقيقة يجري وراء سراب ، ولكنه لا يملك أن يكفَّ عن البحث أو أن يتوقف عن الحركة ، التي هي سُنَّة الحياة وسبب الوجود .

ويتخذ الصراع بين الحلم والحقيقة في إطار مشكلة الزمن صورة أخرى ، هي صورة الصراع بين القلب والعقل ؛ فمرنوش اليائس يقول : « أحلام . نحن أحلام الزمن . نعم ، الزمن يحلمنا كي يمحونا بعد ذلك ، إلا مَن استحق الذكر فيبقى في ذاكرة الزمن أي التاريخ .» ولا يَقبل مشلينيا ذلك ويردّ قائلاً: « لسنا حلماً . لا ، بل الزمن هو الحلم . أمّا نحن فحقيقة . هو الظلُّ الزائل ونحن الباقون . بل هو حلمنا . نحن نحلم . الزمن هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . إن تلك القوة المركبة فينا – وهي العقل – هو الذي اخترع مقياس الزمن . ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم ذلك . أَ وَ لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والأبعاد ؟ نعم ها نحن أولاء استطعنا أن نمحو الزمن . لكن وا أسفاه ! نعم محوناه ولكن ها هو ذا يمحونا . الزمن ينتقم . إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة ، ويُعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيداً عن مملكته . ربي ! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن أ تراها انتهت بالنصر له ؟ آه . لقد تعبت . تعبت من الكلام ومن التفكير في الحياة بل من الحلم . هذه ليست الحياة ، بل هي حلم مُهوَّش مضطرب . إلى الحقيقة إذاً الصافية الجميلة ! نعم إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب ، ولا يمكن كذلك ألا تكون هناك حقيقة . أَشْهدُ الله أني أموت مؤمناً . أشهد المسيحَ أني أؤمن بالبعث لأني لي قلبٌ يحب .»

ومن الطبيعيّ أن يكون القلب ؛ أي الحلم ، هو الوسيلة الفعالة لقهر أو معادلة الزمن ، أي الحقيقة الواقعة . وحديثنا عن القلب في مسرحية « أهل الكهف » هو حديث عن مشلينيا ، الذي عندما تدركه بريسكا الحفيدة قبل أن يموت في الكهف تقول له : « عِش . عِش لي . لا تمت ! إني أحبك .» فيردّ عليها مشلينيا بكلمة واحدة هي : « الزمن » ويدور الحوار التالي :

بريسكا : « الزمن ؟ لا شيء يفصلني عنك ، إن القلب أقوى من الزمن !»

مشلينيا : « أ حلم آخر سعيد ؟»

بريسكا : « بل حقيقة . حقيقة خالدة ، يا مشلينيا . أنا بريسكا وليس يُهمني بَعْدُ أن أكون إيّاها (أي بريسكا الجدة حلم مشلينيا) أو لا أكون . بل من يدري ؟ لعلي هي ! إن الشبه بيننا ليس مصادفة ، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك – مقابلتنا في هذا الجبل . إنك بُعِثتَ لي وبُعِثتُ أنا لك بعثاً من نوع آخر . قم واحْيَ وعِشْ .»

مشلينيا : « يا لَلسعادة ! لست أريد الموت ! ربَّاهُ أنقذني ! ها هي ذي السعادة . ها قد قهرنا الزمن ! القلب قهر ... »

بريسكا (وهي ترفع رأسه المتهاوي بين ذراعيها) : « نعم ... نعم . القلب قهر الزمن . انهض ، يا مشلينيا ، إني منذ حادثتك أول مرة كأني أحبك منذ ثلاثمائة عام ، وسوف أحبك إلى آلاف الأعوام .»

مشلينيا : « وا أسفاه !»

بريسكا (وقد أدركت أنه فارق الحياة) : « فات الأوان ؟»

وفي العبارة الأخيرة تتلخَّص كل المعاني المأساوية للمسرحية ، فهي اعتراف صريح بانتصار الزمن والواقع ، اللذين سبقا بريسكا إلى الكهف ، وخنقا الحلم والحب في مشلينيا . إلا أن بريسكا تخاطب مشلينيا الميت قائلة : « إلى المُلتَقى يا حبيبي مشلينيا . هنا محال . لكن في جيل آخر حيث لا فاصل بيننا .» وتضيف : « .. أو في عالم آخر .»

هكذا القلب والحب يفعلان الأعاجيب ويصنعان المعجزات ويحلّقان فوق الأجيال والأزمان ، كما تحلّق الفراشة الحالمة فوق الأشواك والأزهار . فالقلب في « أهل الكهف » هو سر البقاء ، ومشلينيا المحب هو القلب والحلم ، أمّا مرنوش الذي فقد أهله وداره فقد أصبح عقلاً صافيًا . فلنسمعْ إذًا للحوار التالي

بين القلب والعقل أو بين الحلم والحقيقة :

مشلينيا : « هاتهِ الأعوامُ الثلاثمائة أو أكثر منها ، إن هي إلا كلمات ، أعداد ، أرقام ، هَبْ أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها كما كنت تفعل أمس ، ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغيِّر من إحساسك بالحياة ؟ هَبْ كل ذلك صحيحاً . إنما أنت الآن في الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل فتّى . هَبْ أنها حياة جديدة قد مُنِحْتَها ، أ تأباها ؟!»

مرنوش : « إن مجرد الحياة لا قيمة لها . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماضٍ وعن كل صلة وعن كل سبب ، لَهِيَ أقلُّ من العدم ، بل ليس هناك قطٌّ عدم . ما العدم إلا حياة مطلقة » ، ويُضيف : « كنت أعيش في حياة لها صلة ولها سبب هو القلب . والقلب لا يخضع لناموس الزمن . فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلماتٍ وأرقاماً ! ولم يبقَ لي إلا العقل . فها أنذا للعقل وحده ، وها هو ذا يُعيدني إلى عالمه عالم الزمان والمكان » ، ويقول : « إنَّا أشباح ! أنا الآن ملك الزمن .»

حتى مشلينيا الذي كان أول من حاول التأقلم مع الحياة الجديدة وآخر من هرب عائداً إلى الكهف ، يُصبح إنساناً يائساً ويفكر في ترك الحياة ، عندما تتركه محبوبته بريسكا الحفيدة ، ويقول · « أ أنا في حقيقة ؟ أ أنا في كهف ؟ إنّا لا نصلح للحياة ، إنا لا نصلح للزمن ، ليست لنا عقول ! لا نصلح للحياة !» ومعنى ذلك أنه بلا قلب يصير من الموتى ، فالحياة هي الحب والحب هو الحياة . وحتى بعد أن عاد مشلينيا إلى الكهف يتذكر بريسكا فيستيقظ فيه الحلم من جديد ، ويأمل في العودة إلى الدنيا ، ويقول : « إني فتًى ولي قلبُ فتًى – قلبٌ حيّ . كيف تريد أن أدفن قلبي ؟ كيف أدفن نفسي حَيا ومَنْ أحِبُّ على قيد الحياة ؟»

وعلينا أن نتذكر أنه عندما عاد الثلاثة وكلبهم إلى المدينة بعد البعث ، عادوا

بآمال متفاوتة ؛ فيمليخا الراعي يهفو إلى أغنامه التي ارتبط بها حتى طوال الثلاثمائة عام التي نامها في الكهف ، إذ تبعه كلبه قطمير رمز الحياة الرعوية ، وحامي حِمَى القطعان ضد أيّ عدوان . أمّا مرنوش العائد فيرنو إلى لقاء ابنه وأسرته المسيحية ، التي كوّنها في الخفاء هرباً من الاضطهاد . أما مشلينيا فهو أكثرهم تشوُّقاً للعودة إلى الحياة ؛ إذ يربطه بها أوثق رباط ؛ لأن نياط القلب معلقة بالمحبوبة التي ظنها حيةً على ظهر الأرض ، إنه يعود إلى المدينة يحدوه الأمل الملهوف في رؤية بريسكا بنت دقيانوس . وإذا كانت آمال كل من يمليخا ومرنوش قد أحْبِطَت – لحسن حظهما – وخاب سعيهما من أجل العثور على أثرٍ ما لأهدافهما في المدينة ، فإن مشلينيا – ولسوء حظه – قد عثر على ضالته المنشودة ، إذ وجد بريسكا أخرى تنتظره ، هي الحفيدة التي ورثت عن جدتها بريسكا بنت دقيانوس كل شيء حتى الاسم . وهو ما يعني – بمعايير الفن الدرامي المتقن – أنها أيضاً لا بد وارثة لحب مشلينيا . وهكذا يبرع المؤلف الحكيم في رسم شخصيات أبطاله الثلاثة وبريسكا براعته في حبك عقدة المسرحية ككل . فيمليخا الذي لا يرتبط بالدنيا سوى بقطعان الأغنام – إذ لا أهل ولا أسرة – هو أول من فشل في مسايرة الحياة الجديدة ، وأول من فرَّ هارباً من القصر والمدينة والدنيا بأسرها عائداً إلى الكهف ، بمجرد اكتشافه لحقيقة الثلاثمائة عام ، وكان هو أيضاً أول من مات في الكهف . أمّا مرنوش المرتبط بالحياة الدنيوية عائليا واجتماعيا ، فإنه يحتل المرتبة الوسطى بين يمليخا ومشلينيا ؛ ذلك أن الأخير هو أكثرهم التصاقاً بالحياة الدنيا ، إذ إنه ترك قلبه فيها قبل أن ينام الثلاثمائة عام ، وهكذا كان أول من غيّر « هيئته الزريّة وثيابه الأثرية » ، وآخِرَ من هرب من المدينة إلى الكهف ، وآخِرَ من أسلم الروح فيه . ولم يمت إلا في أحضان محبوبته الجديدة بريسكا الحفيدة ، مما قد يُوحي بأنه قد انتصر على الزمن رغم موته . (٣٧) أمّا بريسكا هذه ، التي استطاع مشلينيا أن يصنع منها مخلوقاً جديداً – كما فعل بغماليون مع غالاتيا التمثال العاجي –

فهي تمثل الحقيقة التي انقلبت حلماً وحبا في نهاية المسرحية . ممّا يدل على أن الصراع بين الزمن والحب ، أو بين الحقيقة والحلم ، أبديٌّ كالحياة نفسها .[٣٨]

« الطعام لكل فم » أو العدالة بين « أوريستيا » أيسخولوس وعصر الذّرّة

بلغ توفيق الحكيم القمة في براعة استلهام أساطير الإغريق مع تضمينها قِيماً عصرية ، تتناسب مع معطيات القرن العشرين . وكل ذلك صاغه المؤلف الحكيم في إطارٍ دراميّ متسق ، أعطاه عنوان « الطعام لكل فم » ، فهو يقدم لنا أسرة مصرية بسيطة ، مكوّنة من الزوج حمدي الموظف المتواضع ، والزوجة سميرة التي هي أيضاً لا تطمع ولا تطمح في شيء سوى بساطة العيش . هو يواظب على عمله مواظبةً على مجالسة الأصدقاء ولعب الطاولة على « القهوة » ، وهي مستغرقة في عمل البيت اليوميّ ورتق جوارب زوجها ، ولكنهما فجأة يكتشفان وجود بقعة كبيرة في الحائط ، عبارة عن نَشْع تسببت فيه المياه ، التي بها تغسل ست عطيات شقتها بالدور العلويّ ؛ فيثور الزوجان ويستدعيان ست عطيات ، ويطلبان منها إصلاح ما أفسدت ، وتنشب معركة كلامية ساخنة كتلك المعارك التي تحدث كل يوم في حارات وأزقّة أيّ حيٍّ شعبيّ بالقاهرة ، أو غيرها من المدن المصرية . فحمدي يهدد باللجوء للقضاء ودُور المحاكم ، وتعلن ست عطيات عدم اكتراثها ؛ فهي ليست مِمّن يخافون المحاكم ، ولديها باعٌ طويل في ساحة العدل . ولكنها في الحقيقة بدأت تتوجّس خيفةً مما توهمته في حمدي من مِراس وحُنْكة في دور القضاء ، لذلك قررت إرسال أحد المبيّضين لإصلاح الحائط ، ولكنها انصرفت دون أن تصرّح بذلك ، وقد أخفت خوفها وقرارها . وبعد انصرافها يقع شيء خطير يُعَدُّ نقطة التحول في الحدث الدراميّ ؛ إذ يقلب كل الأمور رأساً على عَقِب ، ويغيِّر من

طبائع كل الأحياء والأشياء . لقد ظهرت في بقعة النشع على الحائط أسرة مكونة من الأم والابن طارق والابنة نادية ، وتُمسك الدهشة لسان ولُبّ كلٍّ من حمدي وسميرة ؛ فيجلسان أمام الحائط ليشاهدا ما يجري عليها ، وقد تحولت إلى « شاشة » عرض سينمائيّ فريد في نوعه . وإذ بهذه الأسرة تتحرك وتتحاور مكوّنةً مسرحية داخل المسرحية ، فنعلم من حوارها أن هذا الشاب هو أحد طلاب العلم المبعوثين إلى أوربا لإجراء أبحاث علمية غاية في الأهمية ، جاء إلى وطنه مصر ليجمع مادة علمية ضرورية لاستكمال أبحاثه ، ولكنه ما إن يصل إلى المنزل حتى يعلم من أخته أن الأم تزوجت ابن عمها الدكتور ممدوح، حيث كان بينهما حب عنيف ظل مدفوناً منذ الصِّغر في أعماق القلوب . واستيقظ هذا الحب في قلب الأم بسبب الترف الذي تعبده ؛ فالدكتور ممدوح كان قد ورث ثروة طائلة من زوجته السابقة التي توفّيت مؤخّراً . وتخبر الأخت أخاها أيضاً أن زواج أمهما قد تم قبل أن تنقضي سنوية الوالد المُتوفّى . والأهمُّ أننا نعلم مع هذا الشاب أن الوالد لم يعالج العلاج السليم من مرضه الأخير ، لأن الذي جاء يعالجه هو الدكتور ممدوح نفسُه وما جاء في الواقع إلا ليقتله . ويدور حوار مثير على النحو التالي :

السيدة (صائحة) : « لا تقولي قتله ! أبوك مات موتاً طبيعيا ، وشهادة الوفاة تُثبت ذلك .»

الفتاة : « شهادة الوفاة ! من الذي حررها ؟ لا تتحدثي عن شهادة الوفاة ، تحدثي عن الحقنة – الحقنة التي مات على أثرها !»

وتُضيف معلنةً الحقيقة كلَّها دفعة واحدة : « أبي لم يقتل من حقنة بنسلين ، تلك دعوى طبيبك ، أبونا قتل يا طارق ، بحقنة هواء في الوريد !»

ولقد حدث مثل هذا الكشف والاكتشاف بطريقة جدّ دراميةٍ ومشوّقة ؛ إذ إن الشاب كان قد لاحظ إثرَ وصوله نفوراً متبادلاً بين أمه وأخته ، فيقول

مخاطباً الأخيرة : « كنت أتوقع – خصوصاً بعد وفاة والدنا – أن تكون العلاقة بينك وبين أمنا فياضةً بالحب والحنان . نحن الثلاثة الآن كل الأسرة ، كل ما بقي من الأسرة ، ولا بد أن يكون الحب والعطف والحنان الذي يربطنا أضعاف ما كان في الماضي .» وسيكتشف الشاب أنه لا علاج لهذا النفور بين الابنة وأمها ، والذي نشأ بعد أن قتلت الأخيرة الأب ، وفرضت الصمت على الابنة التي لم تستطع حتى أن تبكي أباها . ولقد تذرعت الأم – في فرض هذا الصمت الإجباري – بحجة الحرص على مستقبل الابن المشغول بأبحاثه العلمية . ولكن مثل هذا الضغط والإرهاب ضاعفا من كراهيةَ الابنة لأمها ، وها هي ذي تصرخ في وجهها منفجرةً كالبركان وهي تقول : « إلى الأبد سأظل أحتقرك !»

فنحن إذاً أمام أبٍ قُتِل غدراً على يد الزوجة وعشيقها من جهة ، وابنةٍ شاهدت هذه الجرائم وأُرغِمَتْ على الصمت من جهة أخرى . فما إن عاد الأخ من خارج البلاد بعد غيابٍ طال أمده وطال انتظاره من جانب أخته – التي انقلب صمتها الإجباري إلى مقت واحتقار ضد أمها – حتى أخبرته بجريمة الأم وعشيقها ، وألحت عليه بالانتقام الدمويّ للأب . وتلك هي العناصر الأساسية التي تقوم عليها الأسطورة الإغريقية القديمة ، التي صاغ منها أيسخولوس (٥٢٥ / ٥٢٤ – ٤٥٦ ق. م) ثلاثيته المشهورة ورائعته الخالدة « الأوريستيا » ، والتي عرضها في أواخر سِني حياته عام ٤٥٨ ق. م ، فنال بها الجائزة الأولى .

والثلاثية (trilogia) عبارة عن ثلاث تراجيديات متصلة ، وتدور حول موضوع واحد ، يتقدم بها الشاعر مع مسرحية ساتورية ضمن الرباعية (tetralogia) التي كان يعرضها كل شاعر في اليوم المخصص له بالمسابقات المسرحية وجدير بالذكر أن ثلاثية « الأوريستيا » ، هي الثلاثية الوحيدة التي

وصلتنا كاملةً من المأساة الإغريقية برمتها .

وتبدأ المسرحية الأولى « أغاممنون » (التي عرضت على خشبة المسرح المصري في الستينيات) بحارس قصر الملك في أرغوس وهو يرقب من فوق التل قدوم المشاعل ، التي ستوقد معلنة وصول أغاممنون ملك الملوك الإغريقيّ منتصراً، بعد أن قاد الجيوش الإغريقية ضد طروادة طيلة عشر سنوات . والحارس الملكي يشكو طول السهر ومتاعبَ المهنة التي تسبب له آلاماً جمّة ، وهو أيضاً يتحسر على ما صار إليه القصر ، الذي انغمس أهله في الرذيلة بعد أن كان في الأيام الخوالي حصناً للبطولة والفضيلة (١ - ٢١ ولا سيما بيت ١٩) .[٣٩] وفجأةً تظهر المشاعل فيطير الحارس فرحاً وينتفض صارخاً ، ويطير مع صرخاته النبأ في كل مكان (٢٢ وما يليه) . ويتأكد بوصول رسول أغاممنون ، الذي أرسله مع أسرى الحرب وعلى رأسهم عشيقته كاسندرا بنت الملك الطروادي برياموس (٥٠٣ وما يليه) . ولم تكُ كليتيمنسترا زوجة أغاممنون قد نسيت أن ابنتها إفيجينيا قد ذبحت على يد أبيها ، الذي أقدم على تقديمها قرباناً للآلهة واسترضاءً للربة الغضوب أرتميس ، حتى تتمكن الأساطيل الإغريقية التي يقودها من الإبحار إلى طروادة . ولكنها الآن تستقبل زوجها العائد متظاهرةً بالعفو والنسيان متصنعةً البهجة والحنان ؛ ثم تصحبه إلى داخل القصر (٨٥٥ وما يليه) . وتظهر كاسندرا على المسرح ، ولأنها واحدة من « مجاذيب » الإله أبوللون سيد دلفي ؛ فهي تتمتع بقدرة إلهية على التنبؤ ، ولذا فهي الآن تتنبأ بمقتل أغاممنون (١١٠٠ وما يليه) ، الذي سيتلوه فوراً موتها هي نفسها (١١٣٦ وما يليه) . وما إن تدخل القصر حتى تتناهى إلى الأسماع فعلاً صرخة الموت التي يُطلقها أغاممنون (١٣٤٣ وما يليه) . ثم تظهر كليتيمنسترا على المسرح وهي تزهو فوق جثتي القتيلين العشيقين أغاممنون وكاسندرا (١٣٧٢ وما يليه) ، ثم يأتي عشيقها أيجيسثوس (١٥٧٧ وما يليه) ابن عم

زوجها ، الذي عاش في القصر معها طوال سنوات حرب طروادة العشر ، والذي تآمر معها على قتل أغاممنون ، وجاء يشارك عشيقته فرحتها بالانتقام . ويقابل أفراد الجوقة – وهم يمثلون شيوخ أرغوس – ذلك العشيق الآثم والمتآمر الفاجر بصيحات الاستنكار ، المعبِّرة عن حزنهم العميق لموت مليكهم ، و وعيدهم للقَتَلة بالانتقام (١٦١٢ وما يليه) .

واشتق اسم مسرحية « حاملات القرابين » (Choephoroi) من « القرابين » (choai) التي قررت كليتيمنسترا أن تقدمها على قبر زوجها ، بعد أن شاهدت في نومها حلماً مزعجاً اعتبرته نذير شؤم ، فرأت أن تسترضي أشباح الموتى ولا سيّما روح زوجها الذي قتلته غدراً ، ثم يصل ابن أغاممنون الفتى أوريستيس ، الذي كانت أمه كليتيمنسترا قد أبعدته صبيا عن البلاد ، إنه يعود الآن في صحبة صديقه الصَّدوق بيلاديس ، الذي لا يفارقه كظله . وكان أبوللون قد حمَّل أوريستيس مهمة الأخذ بثأر أبيه المقتول (٢٦٩ وما يليه . قارن ٩٠٠ – ٩٠١) . يتعرف أوريستيس على أخته إليكترا المغلوبة على أمرها ، والتي طالما انتظرته على أحَرّ من الجمر لكي ينتقم لمقتل الأب من الأم الخائنة . ويدخل أوريستيس مع صديقه القصر متنكرَيْن ، بعد أن أشاعا أن أوريستيس قد مات (٦٥٧ وما يليه) . وفي القصر يُعِدَّانِ كميناً لأيجيسثوس ويقتلانه عند دخوله القصر ، الذي جاءه للتحقق من أنباء موت أوريستيس ، التي أشيعت (٨٣٨ وما يليه) ، ثم يقتل أوريستيس أمه بعد أن تردد في ذلك طويلاً (٨٩٩ وما يليه) . وفي المنظر الأخير يُصيب الفزع أوريستيس قاتل الأم ، وتتحلق حوله ربات الانتقام (Erinyes) المتخصصات في عقاب كل من أهدر دم ذوي القُربى (١٠٤٩ وما يليه) . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية قد عُرضت أيضاً على خشبة المسرح المصري في الستينيات بإخراج اليوناني موزينيديس .

أمّا اسم المسرحية الثالثة « الصافحات » أو « ربات الصفح » (Eumenides)

فله تفسيران ؛ الأول هو أن الناس كانوا يفضلون أن يُلقوا على « ربات الانتقام » اسم « ربات الصفح » تشاؤماً من ذكر الاسم الأول الحقيقي وتيمناً بالاسم الثاني المحسن (euphemism) . والثاني هو أن « ربات الانتقام » سيتحولن في نهاية المسرحية - كما سنرى - إلى العفو عن أوريستيس ، فيُصبحن رباتٍ صافحات لا منتقمات .

وتبدأ المسرحية في دلفي حيث ذهب أوريستيس ؛ طلباً للتطهر من جريمة قتل أمه ؛ وأملاً في الخلاص من « ربات الانتقام » اللائي يرقدن حوله في هيئة كوروس للعذاب بمعبد الإله أبوللون (٤٦ وما يليه) . ويَعِدُ أبوللون إلهُ النبوءات أوريستيس بالحماية ، ويأمره بالذهاب إلى أثينا لكي يسأل الربة أثينة پالاس الإنصاف (٦٤ وما يليه) . وينتقل المنظر بالفعل إلى مدينة أثينا حيث يصل أوريستيس ومن حوله رباتُ العذاب والانتقام (٢٣٥ وما يليه) ، ويتوسل إلى الربة أن تخلصه من ذلك الشقاء الملازم له ومن سلسلة العذاب الانتقاميّ (telos dikes بيت ٢٤٣) . وتعقد الربة محكمة الأريوباغوس (أو الأريوس باغوس) [٤٠] فوق صخرة الأكروبوليس ، وهي المحكمة التقليدية التي تختص بالنظر في قضايا قتل الأقارب . وأمام القُضاة وقفت ربات الانتقام يمثلن الادعاء ، و وقف أبوللون بجوار أوريستيس يدافع عنه بنفسه . ولـمّا تساوى عدد أعضاء المحكمة المؤيدين لبراءة المتهم أوريستيس مع عدد المعارضين (٧٥٢) ، فإن صوت الربة أثينة پالاس بصفتها رئيسة المحكمة هو الذي رجح كفة « البراءة » ؛ لأنها بالطبع صوتت في صالحه . وتهدئ هذه الربة أيضاً من غضب « ربات الانتقام » اللائي أصبحن الآن « ربات الصفح » (٧٩٤ وما يليه) . ويشيّعهن أهالي مدينة أثينا في موكب حافل (١٠٣٢ - ١٠٤٧) إلى معبدهن الجديد على سفح الأكروبوليس ، ويخاطبونهنّ بلقب « الإلهات المقدسات » (Semnai . بيت رقم ١٠٤١) .

وتعتبر ثلاثية « الأوريستيا » خيرَ نموذج يمثّل فن أيسخولوس التراجيديّ برمته ، فمن المعروف أن هذا الشاعر قد تخصص في كتابة الثلاثيات ، وهو الشكل الذي هجره كلٌّ من سوفوكليس ويوريبيديس مما يدل على أن رؤيتهما المأساوية للحياة والإنسان تختلف عن رؤية سلفهما أيسخولوس ، فالأخير يؤمن بما يمكن أن نسمّيه « المأساوية الوراثية » ، بمعنى أن الأبناء والأحفاد هم الذين يدفعون أحياناً ثمن ما ارتكبه الآباء والأجداد من أوزار ، أو بعبارة أخرى لا تقتصر الآثار التراجيدية المدمرة للآثام التي يتورط فيها جيل من الأجيال عليه فقط ، وإنما قد تمتد إلى الأجيال اللاحقة . هذا في حين أن المأساوية عند خليفته سوفوكليس هي « مأساوية فردية » إلى حدٍّ بعيد ، بمعنى أن المعاناة التراجيدية تتركز في فرد واحد هو بطل المأساة ، فإذا تورط آخرون في هذه المعاناة ، فإن ذلك لا يحدث إلا من أجل تعميق أبعاد هذه المعاناة في شخص البطل نفسه . أمَّا المأساوية عند يوريبيديس فهي « مأساوية جماعية » ، فالمعاناة لا تتركز في شخصية فرد واحد ، بل تشمل عدة أشخاص لا تتفاوت درجة المعاناة بينهم تفاوتاً كبيراً . ففي مسرحية « هيبوليتوس » ليوريبيديس – على سبيل المثال – لا يمكن أن نحدد تحديداً قاطعاً من الذي يُعاني أكثر من الآخرين ، هيبوليتوس أم فايدرا أم ثيسيوس ؟ أمَّا أوديب في مسرحية « أوديب ملكاً » لسوفوكليس فَيبُزُّ الجميع ويَبرز من بين كل الشخصيات بوصفه صاحب أكبر قدر من المعاناة التراجيدية في المسرحية ، دون أن ينازعه منازع . ومن ثَمَّ فإن البناء الثلاثي لم يَعُدْ صالحاً في يد كلٍّ من سوفوكليس ويوريبيديس لطرح مفاهيمهما المأساوية الجديدة ، فاتجها إلى تعريض وتعميق المسرحية الواحدة ، ليطوِّرا فيها بما يتلاءم مع فكرهما . بعكس سلفهما أيسخولوس الذي كانت « الثلاثية » بالنسبة له أصلح إطار دراميّ يعبِّر عن مأساة تَنبت من بذور الماضي ، وتمتد إلى الحاضر ، وتنذر بالمستقبل التراجيدي للأجيال القادمة .

ولعل محاولتنا لتفهُّم معنى فكرة « العدالة » (dike) الإغريقية هي أفضل السبل ، لاستيعاب شكل ومضمون ثلاثية « الأوريستيا » . ففكرة العدالة الإغريقية تنبع أساسًا من مبدأ التوازن في النظام الكوني ، أو بعبارة أخرى التعويض الموجود في الطبيعة نفسها عن طريق رد الفعل . فما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع ، وكلما زاد مستوى الارتفاع زادت سرعة السقوط وبشاعته . وفي داخل النفس البشرية نفسها تأتي ساعات النشوة والفرح في مقابل ساعات الهم والحزن . وهل خَلَتْ حياة أيّ إنسان مهما كان من الفرح والترح ، أو الصعود والهبوط ؟ ولقد استخلص الإغريق هذه الحكمة من دروس التاريخ نفسه ، إذ لاحظوا أن أقوى الملوك وأعتى الطغاة يختفون ، كما اندثرت أعظم الإمبراطوريات ، فأين كرويسوس (قارون ٥٦٠ - ٥٤٦ ق. م) آخر ملوك ليديا وأشهرهم ؟ أين طاغية ساموس الأشهر بوليكراتيس (النصف الثاني من القرن السادس ق.م) ؟ أين الملك الفارسي الأعظم إكسركسيس صاحب أكبر حملة عسكرية على بلاد الإغريق (حكم ما بين ٤٨٦ و ٤٦٥ ق. م) ؟ كلهم تربعوا على عروش المجد وصعدوا إلى قمة السؤدد ، فهوَى بهم القدر إلى أسفل سافلين ، فمنهم من مات مقتولاً ومنهم من مات مقهورًا . لقد كانت بشاعة سقوطهم موازيةً ومعادلة لفخامة صعودهم إلى العظمة وتلك هي سُنَّة الحياة ، وهذا هو إيقاع « عدالة » التوازن والتعادل فيها .[٤١]

ومن جهة أخرى لاحظَ الإغريق أن بعض الناس من الأمناء الأبرياء يُعانون مُرَّ المعاناة في حياتهم ، على حين بعض الأشرار الأوعاد يتمرغون في الثراء وينعمون برخاء الطمأنينة ، ولم يكن أمامهم من تفسير لهذه الظاهرة المثيرة سوى الاتجاه إلى اعتبار أن الأسرة تشكل كُلا متكاملاً لا يتجزأ من الأجداد إلى الأحفاد ، ومن ثَمَّ إذا لاحظنا خللاً ظاهريا في نظام سير عدالة التوازن ورد الفعل على جيل من الأجيال ، علينا بالبحث عن ماضيه ، بمعنى أن عدالة

التوازن والتعادل هذه قد يكون عليها ديون متأخرة من السعادة والرخاء ، تقوم بسدادها الآن للأبناء والأحفاد بعد أن فات أوان سدادها للأجداد . وبالمثل قد يكون على الأبناء والأحفاد أن يسددوا هم بشقائهم ومعاناتهم ما كان على الآباء والأجداد من ديون متأخرة للعدالة ، التي لا بد يوماً من أن تحصِّل ما لها من حقوق . فعدالة التوازن هذه إذاً إن أمهلت جيلاً فهي لا تُمهل بقية الأجيال ، وما ينقصها في زمن تعوضه في زمن آخر . وعلى الناس ألا يتعجبوا إن رأوا بعض الأمناء الأبرياء يعانون ويعاقبون دون ما ذنبٍ اقترفوه ، فهم الآن يشقون ثمناً لسعادة آبائهم أو أجدادهم الظالمة في عهود ماضية ؛ أي أن ذنبهم الوحيد هو أنهم جاءوا من نسل أناس أوغاد مجرمين ! وعلى الناس أيضاً ألا يدهشوا عندما يرون بعض الأشرار يتلذذون بناعم العيش ، ويتربعون على عرش المجد الذي لم يبذلوا في سبيله جهداً ، ولا يستحقونه بأخلاقهم وسلوكهم . على الناس ألا يستغربوا ذلك أو يظنوا بالعدالة شتى الظنون ؛ إذ لا بد أن آباء أو أجداد هؤلاء الأشرار السعداء كانوا خيِّرين كل الخير ، ولم ينالوا من الحياة سوى العذاب والحرمان ، فدفعوا بذلك الثمنَ مقدَّماً من أجل سعادة خَلَفِهم من الأبناء والأحفاد . لقد نُقِلَ عن المشرِّع الأثيني سولون أنه قال : « بعض الناس من يدفعون الثمن فوراً ، ومنهم من يؤجلونه ، فإذا فشلوا في الدفع فإن الأحفاد الأبرياء أو الأقارب من الأجيال القادمة سيسددون هذه الديون .» (٤٢) تلك هي العدالة التوازنية التي تعمل عملها في « الأوريستيا » .

وإذا أردنا أن نُمسك الخيط من أوله ؛ علينا أن نرجع إلى قصة خطف هيليني زوجة مينيلاوس ملك إسبرطة وأجمل نساء العالم ، على يد عشيقها الأمير الطروادي باريس ، فتلك كانت الجريمة أو اللعنة (ate) الأولى التي استوجبت العقاب (nemesis) ، وكان عقاباً مروِّعاً ؛ إذ أبحرت الأساطيل الإغريقية صوب طروادة فحرقتها ودمرت مملكتها وسبت نساءها ، وقُتِلَ المئات أو

الآلاف من الطرواديين ، وكل ذلك بسبب امرأة واحدة هي هيلينى . وكان قائد هذه الحرب هو أغاممنون ملك الملوك ، الذي في سبيل عقاب باريس الأمير الطروادي عاقب مدينة بأكملها ، وتسبب في سقوط الضحايا العديدين من الإغريق والطرواديين على حدٍّ سواء ، طوالَ عَشْر سنوات . خلاصة القول إن أغاممنون ارتكب جُرماً خطيراً ليعاقب جريمة سابقة ؛ فاستحق هو نفسه العقاب الذي جاء في مسرحية « أغاممنون » على يد زوجته كليتيمنسترا ، « لأن الآلهة لا تنسى جرائم سفك الدماء » (٤٦١ – ٤٦٢) . وما كليتيمنسترا إذاً سوى أداة إلهة العقاب نيميسيس (Nemesis) للانتقام من أغاممنون المذنب ، الذي كان هو نفسه قد ذهب إلى طروادة كأداة في يد الآلهة لعقاب باريس أميرها المذنب . وهكذا تتوالى حلقات السلسلة بلا نهاية ؛ لأن كل جريمة يتلوها عقاب يكون هو نفسه جريمة تستحق العقاب . وهذا يعني منطقيا وفي إطار الرؤية المأساوية للشاعر أيسخولوس أن جريمة كليتيمنسترا ينتظرها عقاب آخر ولا ريب ، وهذا ما سيحدث في « حاملات القرابين » .

ولكي يُحكِمُ أيسخولوس المؤلف البارع حبك حلقات السلسلة الانتقامية ، خلق لكليتيمنسترا دافعها الشخصي والإنساني في الاقتصاص من أغاممنون ، فهو قد أقدم على أن يضحي بابنتهما إفيجينيا على مذبح الإلهة أرتميس في ميناء أوليس ، حتى تتمكن الأساطيل الإغريقية من الإبحار صوب طروادة . وهذا هو موضوع أغنية البارودوس في « أغاممنون » (٤٠ – ٢٦٣ ولا سيّما ١٧٦ وما يليه) . ومع أن أغاممنون قد تردد قبل أن يُقدم على هذا العمل إلا أنه نفذه بالفعل ، مرتكباً إساءةً قاتلة لمشاعر الأمومة في قلب كليتيمنسترا ، وزاد الطين بلة أنه قد جدد هذه الذكرى المريرة ، ونبش في الرماد الذي يُخفي نار جرح قديم ودفين في قلب زوجته ؛ باقتياده كاسندرا سبيّته الطروادية إلى قصر الزوجية ، بعد عودته منتصراً من حرب السنوات العشر . فدماء إفيجينيا إذاً على

مذبح الربة أرتميس ، هي التجسيد الحي للجريمة التي ارتكبها أغاممنون في حق زوجته وأسرته ، وذلك في مقابل بحور الدم التي فجّرها في طروادة ، وتُمثِّل الجريمة التي ارتكبها في حق الطرواديين والإعريق . وحياة أغاممنون هي الثمن الذي ينبغي أن يدفعه لهاتين الجريمتين . تقول عنه كليتيمنسترا بعد أن قتلته : « لقد أخذ ابنته ، فلذة كبدي ، وكأنها شاة من الأغنام التي لا حصر لها ، وذبحها !» (« أغاممنون » ١٤١٥ - ١٤١٨) . وهي تطلب من الجوقة ألا يقيموا له أية شعائر جنائزية « فإفيجينيا وحدها ، كابنة بارة ستستقبل أباها كما ينبغي بالترحاب على ضفاف نهر الحزن ، وستعانقه بأحضانها وتغرقه بالقبلات » (١٥٥٥ - ١٥٥٩) . وتعتز كليتيمنسترا بالعمل الذي أنجزته ، وتُقسم مزهوّةً بهذا الانتقام العادل لابنتها الذبيحة ، وتقدِّم تضرعاتها الخاشعة إلى « ربات الانتقام » اللائي إليهن قدَّمتْ زوجها أغاممنون قرباناً شهيا (١٤٣١ وما يليه) .

وإذا دققنا النظر في صورة كليتيمنسترا وجدنا أنها نسخة مكررة لزوجها أغاممنون ، فهي مِثْله انتقمت بالقتل على أمل أن تكون جريمتها الانتقامية هي الحلقة الأخيرة في سلسلة « الجريمة والعقاب » . ذلك أن أغاممنون كان قد فعل نفس الشيء ، إذ عاقب باريس والطرواديين بطريقته ، وعاد إلى بلاده منتصراً مطمئنّا شاكراً للآلهة فَضْلَهم ، يحدوه الأمل أن تجري الأمور من الآن فصاعداً على ما يرام . هكذا كان سلوك كليتيمنسترا بعد أن قتلت أغاممنون ، على أمل أن تنتهي متاعبها وتتحقق لها السعادة التامة في الحياة مع عشيقها أيجيستوس . وعندما تؤنبها الجوقة تردُّ عليهم قائلة : « إنكم تُديبونني الآن وتحكمون عليَّ بالطرد من المدينة ملعونةً ، ولكنكم لم تفعلوا شيئًا من قَبْلُ (أي عندما قَتل أغاممنون إفيجينيا ١٤١٢ وما يليه) .» وعندما تبكي الجوقة مليكها الراحل تتعجب كليتيمنسترا وتقول : « لقد نال الجزاء الوفاق على ما

ارتكبت يداه » (axia drasas axia paschon ١٥٢٦. - ١٥٢٧) . وعندئذٍ لا تملك الجوقة من ردٍّ سوى القول بأنها وعشيقها أيجيسثوس سيدفعان الثمن وشيكاً ، عندما يعود أوريستيس ليقتلهما (١٦٤٢ - ١٦٤٨) .

وتأتي كاسندرا المخبولة تجسيداً حيا لسير العدالة في « الأوريستيا » ، فهي تذكرنا بضحايا طروادة الذين راحوا عقاباً لجريمة باريس ، أي أنها قُدِّمت مع أغاممنون شاهدة على ماضيه الحافل بالجرائم الانتقامية ، كما أنها - وهي عشيقة أغاممنون - توقظ نيران الجرح القديم في قلب كليتيمنسترا الزوجة والأم الثكلى ، التي ذبح زوجُها ابنتَهُ العذراء الطاهرة ، من أجل حرب قامت أصلاً لاسترداد هيليني المرأة الخَئون (« أغاممنون » ٢٢٤ - ٢٢٧) وعاد منها بعشيقة ! وكاسندرا أيضاً بفضل مقدرتها على التنبؤ هي التي تُعلن أن الجرائم الانتقامية التي ترتكبها كليتيمنسترا ، لن تمر بدون عقاب إذا كان لنظام العدالة أن يسير دونما خلل .

أمَّا دور أيجيسثوس في سلسلة الانتقام فيستحق منا وقفة قصيرة ، إنه الثعلب الماكر الذي يتمرغ في فراش الأسد أثناء غيبة الأخير عن عرينه ، وبينما الرجال يحاربون ويتساقطون أبطالاً شجعاناً في ميدان الوغي تخلّفَ هو ليغوص في الأوحال إلى أذنيه ، إذ غَرَّر بزوجة ابن عمه أغاممنون ؛ أي كليتيمنسترا ، واستولى على عرشه ، ثم تآمر مع عشيقته على قتله في النهاية ، وطرد ابنه أوريستيس إلى خارج البلاد . إنه بكل ذلك ينتقم من ابن عمه وغريمه ، ولكنه انتقام شنيع أملاه الغضب ونفذته يد الجريمة والخيانة وتلطخ صاحبه بالعار ، إنه حقا انتقام حقير يبعث على الاشمئزاز ، ولكن هذا المخلوق الوغد يدَّعي أنه « قد حاك كل ذلك باسم العدالة » (dikaios rhapheus ١٦٠٤) . وهو محِقٌّ في ادعائه لأن انتقامه جاء عقاباً من العدالة لجرائم سابقة ، ارتكبها أغاممنون في حقه . ثم إن أغاممنون هو ابن أتريوس الذي كان قد خدع أخاه ثيستيس (والد

أيجيسثوس) ، وقدَّم له لحم أطفاله المذبوحين طعاماً [٤٣] . فأيجيسثوس إذاً هو أداة الآلهة للانتقام العادل من أغاممنون وأبيه أتريوس . دَعْنا الآن نسأل السؤال التالي : أ ليست هذه العدالة التي يقيمها أيجيسثوس على ابن عمه أغاممنون هي من نفس جنس العدالة التي يُقيمها أغاممنون نفسه على باريس ، إذ دمر مملكة طروادة وسَبَى هو ورجاله نساءها ؟ بل وهي من نفس جنس العدالة التي تُقيمها كليتيمنسترا على أغاممنون ؛ إذ عشقت ابن عمه وغريمَهُ فقتلته حتى قبل أن يعود – (يقول شكسبير على لسان ملكة الرواية الداخلية في « هاملت » : « لم تتزوج امرأة إلا وقتلت زوجها الأول ») – ثم سفكت دمه فور وصوله ، إنها عدالة الانتقام وعقاب الجريمة بجريمة أسوأ .

ويبدو أن قوانين المشرِّع الأثيني دراكون ، التي اشتهرت بالعنف وأشيع أنها لم تكتب بالحبر وإنما بالدم ، والتي وضعت عام ٦٢١ ق. م ، وكان هدفها الأساسي استبدال الانتقام الشخصي بنظام عام للقِصاص ، يبدو أنها قد صيغت على نمط العقائد الشعبية السائدة في عبادات دلفي ، والخاصة بالدنس (miasma) الذي يَنجم عن جريمة القتل وكيفية التطهر منه . فقوانين دراكون تنبذ فكرة الانتقام الدموي والثأر الأعمى ، وتدعو لعقدِ محاكمات رسمية في الأريوباغوس لكل من سفك دماً آدميا . أمَّا المعتقدات الدلفية فقد جعلت من شبح القتيل قوة مادية ، يمكن أن تلبس جسدها من جديد ؛ لكي يتسنَّى لها الانتقام بعنف من قاتلها ، أو عقاب الأهل الذين خذلوا الميت ولم ينتقموا له . وكان الناس يعتقدون أيضاً أن روح القتيل لا تدخل عالم الآخرة وتستقر فيه مع بقية الأرواح ، إلا إذا تم الثأر لمقتل صاحبها ، وأنها تظل تحوم حول مكان القتل ، وقد تنقلب عدوّا لدوداً ومدمِّراً للأقارب إذا قصَّروا في واجبهم نحوها . وهكذا أصبح الثأر شيئاً وراثيا ، يرثه الأبناء والأحفاد عن الآباء والأجداد كما يرثون الأرض وسائر الممتلكات . يزيد على ذلك أن الوريث في مثل هذه الحالة

لا يملك التنازل عن هذه التركة الكريهة ، ذلك أن أسرة القتيل يَلزمها العار ويَحيق بها الدنس حتى يغسله الوريث بما هو مكلف به ؛ أي الثأر . وهو دنس قد يتعدى حدود الأسرة ويمتدُّ إلى مدينة كاملة ، بل قد يتخطى ذلك فيشمل مجتمعاً أو عصراً بأسره . وهذا يعني أن في القِصاص الذي يغسل مثل هذا الدنس حياةً للناس وطمأنينة للأسرة المتورطة في الثأر ، بل واستقراراً لنظام الدولة الاجتماعي والسياسي . وهو قبل كل شيء وبعد كل شيء ضمان لسير العدالة ، ومن ثمَّ فإن للمجتمع مصلحةً وحَقا في التأكد من أداء واجب الثأر . وكان معبد أبوللون في دلفي هو ملجأ الأفراد والمجتمعات ، الباحثةِ عن وسيلة للتطهر من دنس قتل وقع ولم يغسله ثأر لسبب أو لآخر ؛ فأبوللون وحده هو القادر على تطهير من يشاء . وقد يكون القاتل مجهولاً عندئذٍ يرسل الحاكم المسئول ليستشير نبوءة دلفي ، التي غالباً ما تعلن اللعنة على هذا القاتل المجهول ولكنها تأمر الحاكم بالعمل على البحث عن شخصية القاتل ، وطرده خارجَ الحدود فوراً ، على أمل الخلاص من الدنس الذي لحق بالمجتمع والدولة ، والذي ربما ظهر في صورة وباء شمل المملكة كلها وحصد الناس حصداً ودمَّر الزرع والضرع . فذلك ما حدث فعلاً في « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ، حيث انصاع الملك أوديب لأوامر الإله أبوللون، وبدأ في البحث عن القاتل الملعون ، الذي دنس المدينة وتسبب في الوباء . ولجَّ الملك في البحث ليكتشف في النهاية أنه هو نفسه المجرم المأفون ، ولذا نفى نفسه وخرج من المدينة شريداً بعد أن فقأ عينيه .

وبمرور الزمن ومع تزايد سلطان الدولة واتساع نفوذها وضعت بعض القيود على عمليات الثأر الدموي القائم على التقدير الشخصي . وخطوة خطوة حدث شيء من التنوير ، وجَدَّت أفكار أقل خطورة على الكيان السياسي والاجتماعي والتقدم الإنساني ، وأكثر نفعاً للحياة والتحضر . وتُمثِّل قوانين دراكون التي

أشرنا إليها سابقاً مرحلةً من مراحل التطور هذه ، فهي تحاول التوفيق بين المصلحة الشخصية في الانتقام والمصلحة العامة في إقامة حدود العدل ، وبين التخوف الديني القديم وحركة التقدم والتنوير الجديدة . فالمعتقدات والعادات القديمة لم تكن تميز بين القتل العمد مع سبق الإصرار والترصُّد ، والقتل عن طريق الخطأ ، ففي كلتا الحالتين كان دم الميت المسفوك يطالب بالانتقام الدموي . أمَّا قوانين دراكون فتفرِّق ولأول مرة بين العدوان المُبيَّت على أرواح الناس والقتل دفاعاً عن النفس أو خطأً . فإن أثبتت المحاكمة الرسمية للمتهم أنه مذنب ، عندئذٍ لا بد من تسليمه لأسرة القتيل لكي ينفذ فيه أحد أفرادها انتقامها الدموي المطلوب . وهذا يعني أن إلحاح الميت على أسرته بالثأر لدمه المسفوك ، وضرورة وفاء هذه الأسرة بهذا المطلب العادل ، أمران تعترف بهما قوانين دراكون والمعتقدات القديمة سواء بسواء ، وكل الذي تغيَّر هو أن الدولة أصبحت تتدخل للتأكد من تطبيق العدالة ، بدلاً من ترك الأمر لفوضى سوء التقدير الشخصي . وكان من حق المتهم بالقتل في أثينا أن يلجأ إلى الأريوباغوس ، حيث يحاول بالقَسَم أو أية وسيلة أخرى أن يُثبت براءته أمام مُتَّهِميه ، فإن نجح في ذلك أُطْلِق سراحُه ، وعلى أسرة القتيل طالبةِ الثأر – التي كان سيسلَّم إليها المتهم في حالة إدانته – أن تستأنف البحث عن متهم جديد قد يكون هو المذنب الحقيقي ! (٤٤)

وفي « الأوريستيا » يُعطينا أيسخولوس صورة مقارنة بين المعتقدات القديمة والقوانين الجديدة ، ويدعو في الوقت نفسه إلى مفهوم جديد للعدالة ، على مستوىً أرقى مما وصلت إليه قوانين دراكون الصارمة . حقا لقد أصبح الأريوباغوس ضماناً حقيقيا يَعصم أصحاب الثأر من قتل رجل بريء ، ومن الوقوع في خطأ جسيم ؛ إذ لا يكونون بذلك قد انتقموا لقتيلهم وغسلوا عارهم ، بل أضافوا روحاً جديدة تطالب بثأر جديد ودماء جديدة فزادوا الطين

بلة . ومع أن أوريستيس عند أيسخولوس قد قتل أمه لا عن طريق الخطأ ولا دفاعاً عن النفس ، وإنما مع سبق الإصرار والترصد ، فإنه قد لجأ إلى الأريوباغوس ، و وقف أبوللون يدافع عنه بنفسه ، وجاء الحكم ببراءته في النهاية ، على أسس أكثر تحضُّراً من تلك التي كانت سائدة في عصر قوانين دراكون . والدرس الذي نتعلمه من هذه المحاكمة في « الصافحات » ، هو أن القانون القديم والمعتقَدَ البُدائي بأن الدم لا يغسله إلا الدم ، والقتل يستوجب القتل ، يجب أن يُستبدل بقانون ومعتقد جديدين . ومَنْ أكثرُ صلاحيةً لإدخال مثل هذا التطوير الحضاري مِنْ أثينا عصر أيسخولوس زعيمة العالم الإغريقي الفكرية ؟ ويتمثل هذا التطوير خير ما يتمثل بتحوُّل « ربات الانتقام » في نهاية ثلاثية « الأوريستيا » إلى ربات رحمة ورأفة ، يصفحن عن المتهم ويبرِّئن ساحته ، وبذلك يوقفن سلسلة الجريمة والعقاب التي ما كانت لتنتهيَ أبداً .

وفي المنظرين الأولين من « حاملات القرابين » (١ – ٥٨٤) يقف أمامنا أوريستيس وإليكترا – وهما المنتقمان الجديدان اللذان يسعيان لقتل أمهما – في صورة جدٍّ مختلفةٍ عن المنتقمين القديمين أغاممنون وكليتيمنسترا (ولا وجه للمقارنة بينهما وبين أيجسثوس) مع أنهما من نسلهما ويمثلان الجيل الجديد الذي ورث اللعنة والأخذَ بالثأر . إلا أن المنتقمين الجديدين يطلبان الثأر لا بدافع مطامع أثيمة أو مشاعر دنيئة ، ولكن بسبب الإخلاص القلبي والغريزي للوالد المقتول . وفي هذه المسرحية أيضاً حرص المؤلف على أن يقدم أغاممنون في صورة تغاير صورته في المسرحية الأولى المسماة باسمه ، فأبطال « حاملات القرابين » وكأنهم يؤمنون بمبدأ « اذكروا محاسن موتاكم » يتذكرون ويذكرون أعاممنون على أنه فقط الملك العظيم المقتول بالخيانة ، وينسون أو يتناسون أخطاءه وذنوبه ، ويتألمون للإهانة التي لحقت به في عالم الموتى ؛ إذ لم

ينتقم له بَعْدُ . وإذا كنا في مسرحية « أغاممنون » قد عرفنا نظاماً للعدالة لا يعرف سوى العين بالعين والدم بالدم ، ولا علاج للجريمة إلا الجريمة ، « مَن قتل يقتل ، قانون وضعه زيوس وسيظل سارياً طالما يجلس هذا الإله على عرشه ، فمن ارتكب جُرماً لا بد أن يدفع الثمن » (١٥٦٢ - ١٥٦٤) . فإننا نلاحظ أيضاً أن كل القائمين بالثأر في « أغاممنون » يَتَّسِمون بالغطرسة (hybris) ، فتلك هي السمة البارزة في شخصية كلٍّ من أغاممنون وكليتيمنسترا وأيجيسثوس . أمَّا في « حاملات القرابين » فنجد أوريستيس المنتقم الجديد يبدأ نشاطه فور وصوله إلى أرغوس بزيارة قبر أبيه وتقديم القرابين له ، والتضرع إلى الإله هيرميس أن يحميه وينصره (١ - ٣) . فهو إذاً لا يتسم بالصلف أو الغطرسة ، وهذا ما يبدو من السطور الأولى للمسرحية مما يوحي بأن شيئاً من التغيير سيطرأ على نظام سير العدالة في « الأوريستيا » . ثم إن أوريستيس لا ينظر إلى الانتقام الدموي نظرة سرور ومتعة ، بل نجده مسوقاً إليه بحكم الضرورة وبدافع الكرامة الغريزية ، وتلبيةً لصوت العدالة التي يمثلها أبوللون إله دلفي ، الذي أصدر أوامره الصريحة بالانتقام للأب (٩٠٠ - ٩٠٢) . وأوريستيس لا يرى في القِصاص حياة هنيئة له ، فهو لا يرجو أن يَقتل ثم يعيش في سلام وطمأنينة ليتمتع بثمار جريمته ، كما كان يرجو أغاممنون وكليتيمنسترا وأيجيسثوس ، ولكنه وهو يُقدِم على قتل أمه يأمل في أن يؤدي واجبه فقط ، ثم يُسلم الروح لآلهة العالم السفليّ (٤٣٨) . أمَّا إليكترا شريكة أوريستيس وأخته فكانت أكثر تعطشاً منه للانتقام ؛ لأنها شاهدت بعينيها جرائم أمها وعشيقها ، وأُجْبِرَت على الصمت ، وحُرِمت من أخيها بنفيه طفلاً ، وظلت وحيدة تنتظر ساعة الثأر على مضض ، ولكنها مع ذلك لم تكن أقل طهارة وبراءة من أوريستيس ، فهي - وهي تحثُّ أخاها على الانتقام - تضرع إلى روح أبيها الميت أن تكون حليفةً وسنداً لهما ضد القتلة الفَجَرة . وتقول مخاطبة أباها : « امنح ابنتك قلباً أطهر من قلب أمها ، ويَدَيْن أكثر ورعاً من

يديها » (١٤٠ – ١٤١) . ومن الجدير بالذكر أن كلمات مثل « طهارة » و « ورع » التي تتردد كثيراً في « حاملات القرابين » لا نسمع بها إلا نادراً في « أغاممنون » .

وهكذا يبدو واضحاً تركيزُ المؤلف على محاسن أغاممنون في النصف الأول من « حاملات القرابين » ، فهو بالإضافة إلى ما تقدم يجعل أغنية الجوقة في البارودوس (٢٢ – ٨٣) مرثيةً تفيض بالحزن الوحشي ، الذي زاده مرارةً طولُ السنين التي مرت منذ فارق الدنيا هذا المليك العظيم ، الذي أطاحت به الخيانة . وتتحدث الجوقة كذلك عن روح الميت المفعمة بالغضب ضد القَتَلة الخونة ، ومن هذا الغضب جاء الحلم المزعج أو الكابوس الذي أقلق نوم الملكة كليتيمنسترا ، فحاولت تهدئة غضب روح الميت بتقديم القرابين (٣٢ – ٤٢) ، وهي محاولة فاشلة لأنها ليست بريئة أو طاهرة ، ولأن إراقة الدماء – كاغتصاب العذراء – جريمةٌ لا يطهرها إلا الموت . وهكذا يمهد المؤلف دِراميا لقتل كليتيمنسترا ، لأنه يجعلنا نُدينها منذ البداية لبشاعة ما ارتكبتْ من أخطاء في حق العدالة (adikia) . وأيسخولوس في الوقت نفسه – كما سبق القول – يرفع من شأن أغاممنون ، الذي سيتم القتل انتقاماً له وإرضاء لروحه . فلم يعد أغاممنون كما كان في المسرحية المسماة باسمه متعجرفاً متغطرساً ، ولكنه أصبح الآن وبعد رحيله إلى عالم الموتى ، الملكَ القويّ ذا المجد العريض وصاحب الصولجان الذي وهبه إياه زيوس . ويأسف أبوللون نفسه على موت هذا الملك البطل عاطر السيرة ؛ لأنه حُرِمَ شرفَ السقوط في ميدان الوغى الذي صال فيه وجال ، فجاء إلى قصره ليموت على يد امرأة خئون (« الصافحات » ٦٢٥ وما يليه) . ولم يعد تدمير طروادة على يد أغاممنون عملاً من أعمال الصلف والغضب كما كان في مسرحية « أغاممنون » (« Erinys » بيت ٥٩ و « Menis » بيت ٧٠١) ، ولكنه الآن عملٌ مجيد شاركت فيه الربة أثينة ، وبسببه يعتبر أبوللون أغاممنون « بطلاً

نبيلاً » (« andra gennaion » ، « الصافحات » ، بيت ٦٢٥) . ورُبَّ قائل يقول بأن هذا التغير في تصوير أغاممنون من المسرحية الأولى في الثلاثية إلى المسرحيتين التاليتين أمر طبيعيّ ، لأن أبطال هاتين المسرحيتين هم فلذات كبده ؛ أي أوريستيس وإليكترا . وللرد على ذلك دَعْنا نتساءل : أ لم يكن بمقدور المؤلف – لو شاء – أن يجعل كليتيمنسترا في « حاملات القرابين » وقبل مقتلها ، تصب لعناتها بين الحين والآخر على أغاممنون لتحاول تشويه صورته ؟ أ لم تكن لدى أيسخولوس « رباتُ الانتقام » في « الصافحات » اللائي يطاردن أوريستيس قاتل الأم من أجل الأب ؟ أ لم يكن بوسعهن – لو شاء لهن المؤلف – أن يذكّرننا بجرائم أغاممنون بصفة مستمرة لكي يبررن تعذيبهن لأوريستيس المنتقم له ؟ إن حادثة مثل ذبح إفيجينيا التي ورد ذكرها كثيراً في مسرحية « أغاممنون » لم يُشر إليها في المسرحيتين الأخريين سوى مرة واحدة – وليس على لسان كليتيمنسترا أو ربات الانتقام ، وإنما على لسان إليكترا (« حاملات القرابين » بيت ٢٤٢) . وهذا شيء له مغزاه لأن إليكترا تنتمي إلى الجيل الجديد من المنتقمين ، الذي سبق أن تحدثنا عنهم . وكل ذلك يؤيد رأينا بأن أيسخولوس المؤلف البارع عمد إلى خلق صورة جديدة لأغاممنون في « حاملات القرابين » و « الصافحات » ، لا ليبرر عملية قتل كليتيمنسترا دِراميا فحَسْبُ ، وإنما ليمهد الطريق أمام نظام جديد للعدالة أيضاً. وهكذا يتسق الشكل الدرامي مع المضمون الأخلاقي والفكري .

وإذا ألقينا نظرة سريعة على دور الآلهة في ثلاثية « الأوريستيا » ؛ لازدادت وجهة نظرنا وضوحاً ، ففي مسرحية « أغاممنون » كان زيوس رب الأرباب هو الذي دمر الأبطال المنتقمين والمتسمين بالعجرفة والغطرسة ، وعلى رأسهم أغاممنون نفسه ، أمّا في « حاملات القرابين » و « الصافحات » فإن أبوللون إله النبوءات هو الذي يطهر المتقمين ويحميهم بعد أن لَجَئُوا إليه ، ويدافع عنهم

أمام الأريوباغوس بالتعاون مع الربة أثينة ، وفي النهاية تتحول ربات الانتقام إلى الرحمة والصفح . وهذا التغير على المستوى الإلهي يُوازي ويساير التغير على المستوى الآدمي ، الذي لاحظناه في موقف المنتقمين في كل من « أغاممنون » والمسرحيتين الأخريين . وهكذا يبدو أيسخولوس وكأنه يكشف في « الأوريستيا » كل مفاهيمه عن العدالة ، وكيف نسمو بها إلى درجات أعلى في سلم التنوير . ففي « حاملات القرابين » تعلمت الإنسانية من خلال المعاناة — فالمعاناة تولد الحكمة . (pathei mathos ، « أغاممنون » بيت ١٧٧ و ٢٤٩ — ٢٥٠) [٤٥] والدرس الذي تعلمته الإنسانية هو كيف تتخلص من السلسلة الانتقامية التي لا نهاية لها ، فالجريمة التي تعاقب بجريمة لا تقل عنها شناعة وصلفاً سوف تلد جريمة أخرى وهكذا . لقد تعلمت الإنسانية أن « العدالة » الحقة يمكن الحصول عليها لو أحسنَّا السعي إليها ، لا بالانتقام لمجرد الانتقام وإنما بطهارة الروح وصفاء القلب ، مثلما سعى كلٌّ من أوريستيس وإليكترا ، فعاونهما أبوللون فهما أدواته لتحقيق العدالة ، وهي عدالة ذات مفهوم أوسع وأعمق من مفهوم المعتقدات والعادات القديمة ، إذ أصبحت ذات جذور قدسية ومقومات منطقية ، وصارت تهدف إلى صالح الفرد والمجتمع والحياة لا إلى إرضاء نوازع شخصية مجردة .

وإذا كان هذا هو مفهوم العدالة في « الأوريستيا » ، وتلك دعوة أيسخولوس للسمو بها وتطويرها ، فإن السؤال الذي يُلحُّ على الأذهان الآن هو ما علاقة ذلك بتوفيق الحكيم ؟ وبعبارة أخرى ما فائدة وجود الأسرة الإغريقية القديمة بأسماء مصرية عصرية على حائط حمدي وسميرة في مسرحية « الطعام لكل فم » ؟ ما فائدة هذا الوجود دِراميا وما جَدْواه في تطوير المعنى الذي يشغل ذهن المؤلف ؟ وفي معرض إجابتنا عں هذه التساؤلات نود — بادئَ ذي بدء — أن نوضح ما نراه من أن توفيق الحكيم قد نجح نجاحاً لا مثيل له ، في ررع هذه

الأسرة الإغريقية في أحداث المسرحية وفي حياة بطليها حمدي وسميرة ، بحيث أصبحت الأسطورة الإغريقية بمفهومها العصري جزءاً لا يتجزأ من نسيج البنية الدرامية ، إلى درجة لا يمكن معها فصل أحدهما عن الآخر ، كما لا يمكن أن يتطرق إلى ذهن أي ناقد أو قارئ مدقِّق أن الأسطورة مقحمة إقحاماً أو مفتعلة افتعالاً . أمَّا عن المفهوم العصري الذي أضافه توفيق الحكيم على الأسطورة ، فيتمثل في رد فعل طارق (= أوريستيس) لـما علمه عن مقتل أبيه على يد أمه (= كليتيمنسترا) وعشيقها ، ابن عمها الدكتور ممدوح (= أيجيستوس) . فهو يُحجم عن قتل أمه ، الأمر الذي يمهد له المؤلف دِراميا بأن لا يوفر لدى أخته نادية (= إليكترا) أي دليل قضائي . تقول الفتاة مخاطبةً أمَّها في حضرة أخيها : « إذا كنتِ تقصدين الدليل القضائي فهو بالطبع ليس من شأني ، إنه من شأن البوليس والمحاكم . أمّا دليلي فهو شعوري ، هو ملاحظاتي ، هو الملابسات ، هو الجو ، هو نظرات التفاهم بينك وبين طبيبك وحبيبك ، هو الهمسات بينكما والانفراد المريب الطويل ، هو كل ما ينم عن الاتفاق المُبيَّت على أمر خطير ، هو شيء لا يمكن لمسه ، ولكن يمكن الإحساس به لمن عاش في الجو ، وصاحَبَ الأحداث ، ولازمَ الأشخاص . إني أقطع بوجود الجريمة . ولك ، يا طارق ، أن تأخذ بدليل إحساسي أو لا تأخذ . »

ويتذرع طارق – لإحجامه عن قتل الأم وعشيقها – بحُجةِ أن مفهوم العصر الحديث للعدالة قد تغير عن مفهوم العصور القديمة . وهو يتعلل كذلك – لعدم اللجوء للبوليس والقضاء – بالخوف من الفضيحة قائلاً : « أنا لم أشاهد شيئاً . أنت (أي أخته نادية) التي تخبرينني كما أخبر الشبح هاملت . ومع ذلك فأنت تعرفين أن هاملت لم يكتفِ بكلام الشبح بل أجرى تحقيقاً بنفسه ، تحقيقاً استغرق وقتاً وجهداً (ويعني أحداث التراجيديا التي أعدها هاملت

وحاكى فيها أحداث موت أبيه ؛ ليلاحظ تأثيرها على عمه الملك الجديد وأمه الملكة زوجة الملك المقتول) . هل تريدين أن أترك مشروعي ودراساتي وأبحاثي وأقوم بهذا التحقيق ؟» ويُضيف : « إن هاملت أجرى هذا التحقيق بنفسه ربما لأنه لم يستطع أن يعهد به إلى أحد آخر . أمّا اليوم فتوجد جهة مختصة هي البوليس والنيابة والقضاء .» ولكن التبليغ في رأيه يعني خلق فضيحة للأسرة ، ستصيب أكثرَ ما تصيب أختَهُ نادية ، ومن ثَمَّ فإن العدالة أصبحت في هذه الحالة مقترنة بالفضيحة . أمّا نادية فترى أن هاملت احتمل الموت من أجل العدالة ، وتتهم أخاها بالجبن والخوف والأنانية ، إذ لا تُهمه سوى راحته ومصلحته الشخصية ورخاء عيشه ، في حين أن الواجب في العصور القديمة كان هو الواجب . فيرد عليها طارق قائلاً : « أزمتي هي الخوف من الوقوف . أزمتي هي أزمة عصري . إذا وقفنا نموت . عصرنا صاروخ انطلق ، إذا أبطأت حركته احترق .» ويُضيف : « أعرف أنك لا يمكن أن تسببي لي ضرراً ، لكني أريد منك أن تفهميني ، أن تفهمي حقيقة تصرفي إزاء هذه المشكلة . إنك ولا شك تستنكرين موقفي . وتتساءلين في قرارة نفسك لماذا لم أنفعل ؟ لماذا أعالج الأمر بهذا الجمود والبرود ؟! ستقولين إني أنتمي إلى عصر يُعطي كل القيمة لكل ما هو مُنْتِج . عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقيم وتخرج من ماسورة العادم أثناء حركته العنيفة واندفاعه السريع . ربما كان هذا صحيحاً بل إن هذا هو الصحيح ، لذلك لا أظن هناك أملاً في أن تغيري نظرتي » . وترد عليه نادية التي تمثل المفهوم الإغريقي القديم للعدالة ، وتتحدث بلسان الواقع « الأسطوري » لا العصري ، تقول : « وهل في استطاعتي أنا أن أغير نظرتك ؟» . ثم يأتي رد طارق معبّراً عن أهمية القيم القديمة و وظيفتها بالنسبة للحياة العصرية التي يمثلها ، يقول : « نعم في استطاعتك يا نادية ، لو كان التغيير إلى الأمام . أمّا أن تلوي رقبتي إلى الوراء فمستحيل ! إن هاملت (وهو الامتداد الأوربي الحديث لمعنى العدالة الإعريقية القديم) حتى لو لم يشغل

نفسه بذلك التحقيق ماذا كان سيصنع ؟ إن عصره الثابت ما كان يُطالبه بما يُطالبنا به عصرنا المتحرك من تجديدات مستمرة ، وابتكارات لا تنتهي . نحن مرضى بالحركة ، وفي علاجنا من هذا المرض موتنا .» ولاشك أن العبارة الأخيرة تذكرنا بمبدأ « كل الأشياء تتحرك » الذي قال به الفلاسفة الإغريق ، وظهر تأثيره في التراجيديا كما سبق أن ذكرنا .

وكأني بتوفيق الحكيم يخشى ألا يتعرف القراء أو المشاهدون على شخصيات الأسرة الإغريقية ، كما روتها الأساطير وعرضها أيسخولوس في « الأوريستيا » ، وظهرت بأسماء عصرية مصرية على حائط حمدي وسميرة في « الطعام لكل فم » ، ولذلك يُجري الحوار التالي بين طارق ونادية :

الشاب : « قتلة والدنا ؟ هذه العبارة ذكرتني بالمأساة الإغريقية !»

الفتاة : « هأنت قد أجبت عن السؤال .»

الشاب : « أنا أجبت ؟! كيف ؟»

الفتاة : « إليكترا وأخوها أورست (= أوريستيس) في تلك المأساة (= « الأوريستيا » أو على وجه التحديد « حاملات القرابين ») هل سكتا على قتل والدهما ، وتستَّرا على أمهما الخائنة وزوج أمهما القاتل ؟!»

الشاب : « بالطبع لا .»

الفتاة : « وإذاً !»

الشاب : « شاهدت تلك المأساة تُمثَّل على المسارح في الخارج ، ولم يخطر قطُّ ببالي أني سأحضر هنا لأواجه نفس المشكلة !»

الفتاة : « ولا أنا . عندما قُرِّرت علينا دراسة هذه المأساة في الجامعة !»

الشاب · « اسمعي يا نادية ! أظنك تُوافقينني على أن عصر الإعريق يختلف

عن عصر الذَّرَّة !»

الفتاة : « ماذا تعني ؟»

الشاب : « أعني أنك لن تدفعيني – كما دفعتْ إليكترا أخاها أورست – إلى قتل أمك وزوج أمك !»

الفتاة : « وهل تظن أنني جُنِنت لأفكر في شيء كهذا ؟!»

الشاب : « أ رأيت يا نادية ؟ إنه فعلاً جنون أن نفكر تفكير عصر مضى !»

الفتاة : « ولكنَّا – مع ذلك – يجب أن نصنع شيئاً .»

وهنا يَشْرَع طارق في تقديم حل عصريّ للمشكلة ، وهو حلٌّ توفيقيّ يتلاءم ، لا مع عدالة الإغريق ، وإنما مع تعادلية الحكيم . نفهم ذلك مما يقوله طارق مُواصِلاً ردَّه على أخته في الحوار السابق ، وبالتحديد قوله : « نصنع شيئاً مفيداً مُنتِجاً ؛ أي هُوَّة سحيقة بين تفكيري الآن في هذه المشكلة ، وبين تفكيري في مشروعي عن مشكلة الطعام . لاحظت ذلك مرة وأنا أشاهد كذلك مسرحية « هاملت » ، قلت في نفسي يا لها من حياة ضاعت عبثاً ! حياة شاب مثل هاملت هذا !» ثم يُضيف قوله : « ثقي يا نادية ، أن مشروعي هذا هو العدالة – العدالة كما يفهمها عصر الذَّرَّة ، وعصور الغد . أمّا عدالة هاملت وإليكترا فهي مجرد كلمة جميلة ، لم يعد يحقٌّ لأحد في عصرنا أن يُضيِّعَ حياته من أجلها .» فتسأله نادية ساخرة في الحوار التالي :

الفتاة : « عصر الطعام ؟ إلغاء الجوع ؟!»

الشاب : « نعم .»

الفتاة : « وإلغاء القيم !»

الشاب : « نادية ! لا تعيشي في عصور الكتب المدرسية أرجوك !»

ولا يمكن لناقد مدقّق أن يضع طارق الذي يعارض خطط أخته نادية ، في نفس الموقع الذي تقف فيه كل من إيسميني (التي ترفض الاشتراك في دفن أخيها تضامناً مع أختها أنتيغوني ضد أوامر الملك كريون ، في مسرحية « أنتيغوني » لسوفوكليس) ، وخريسوثيميس (التي لا توافق أختها إليكترا – في المسرحية المسماة باسم الأخيرة لسوفوكليس أيضاً – على المطالبة بقتل الأم انتقاماً للأب الذي خانته ثم قتلته) . ذلك أن كُلّاً من إيسميني وخريسوثيميس تتخذ موقفاً سَلْبِياً متردِّداً – إن لم نَقُلْ متخاذلاً من وجهة النظر الإغريقية – تجاه خطة جريئة لا تقوم على العدوان وإنما على « العدالة » ، كما تفهمها كل من البطلتين صاحبتي الخطة . أمّا طارق عند توفيق الحكيم، وإن اتخذ موقفاً سَلْبِيا من الانتقام الدموي ، إلا أنه تبنّى خطة إيجابية للحياة تتواءم مع علمه وتخدم العصر الذي ينتمي إليه . إنه يقدّم حَلا ليس فقط لمشكلته القائمة وإنما أيضاً لمشاكل كل الناس ، ويرى في ذلك العدالة الحقة . فلم تعد عدالة القرن العشرين هي العين بالعين والبادئ أظلم ، فلأصفع من صفعني ولأقتل من قتل ، ولا خير في عدالة تعاقب المجرم وتسجن المذنب وتُزهق روح القاتل . وإنما العدالة كما تراها تعادلية توفيق الحكيم هي أن أنتج وأقدم عملاً مثمراً في مقابل – أو تعويضاً عن – أي عمل تخريبيّ أو فعل تدميريّ . علينا بإصلاح المجرمين لا عقابهم ، وذلك بتقويمهم وتعليمهم ما ينفعهم وينفع الحياة والتقدم . قال ليشتنبرغ G.Ch. Lichtenberg (١٧٤٢ – ١٧٩٩) الألماني : « إنني أتساءل : أ لسنا بتعذيبنا القاتلَ نرتكب نفس الخطأ الذي يقع فيه الطفل عندما يضرب الكرسيّ الذي يصطدم به ؟! »

ويتجسد الحل التعادلي الذي يقدمه طارق لمشكلة العدالة في مشروعه الذي يوفر الطعام لكل فم ، أو كما يقول : « المشروع الذي نعمل من أجله بسيط جِدا ، بسيط في معناه ، يلخّص في كلمة واحدة ولو أنه أهم شيء في حياة

الناس ، الطعام ، مشروعنا هو « الطعام لكل فم » . فكرتنا هي أن تحطيم الذرَّة عمل لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤدِّ إلى تحطيم الجوع . كيف نحطم الجوع ؟ كيف نُلغيه إلغاءً ؟ هذا هو مشروعنا .» ثم يُضيف مخاطباً أخته : « تصوَّري مثلا أن كيلو اللحم يُساوي غداً بعد تنفيذ المشروع نصف مليم !» ثم يقول : « وهذا غير ميسَّرٍ الآن لسبب بسيط ، وهو أنَ من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع . إن الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية ، وهم يُفضّلون بذل الجهد والمال في تدعيم أسلحة الدمار التي تَزيد في انتشار الجوع ، ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام .» وتوجز كلماته التالية كل معاني العدالة العصرية : « إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض ! عبودية الأفراد ، وعبودية الشعوب . الطعام هو الحرية .»

ونحن هنا نتذكر إحدى تمثيليات توفيق الحكيم القصيرة ، والتي تقدم موقفاً مماثلاً ، أ لا وهي « أنشودة الموت » ، حيث يذهب أحد أبناء الصعيد إلى القاهرة ليعود إلى قريته بعد أن أنهى دراساته ، متنوِّراً تراوده أعرض الآمال في خلق حياة جديدة لقريته وعشيرته ، ولكنه ما إن يصل إلى القرية حتى يجد أمه في البيت تنتظره على أحَرّ من الجمر ، لا بسبب الحنين نحو ابنها وإنما لأنها لا ترى للحياة طعماً إن لم ينتقم ابنها العائد من قاتل أبيه ، الذي لا يزال ينعم بالحياة . ويرفض الابن – كما رفض طارق في « الطعام لكل فم » – أن يسفك دماً مهما كان السبب ، لأن هذه ليست مهمته في الحياة . وتنتهي التمثيلية بأن تحرِّض الأم أحد رجال أسرتها على قتل فلذة كبدها قبل هروبه عائداً إلى القاهرة ؛ لأنها اعتبرت تخاذله عن الأخذ بالثأر لأبيه عاراً جديداً أضيفَ إلى عار الأسرة القديم . ولكن توفيق الحكيم لم يُنْهِ « الطعام لكل فم » بمثل هذه النهاية التشاؤمية ؛ لأن الحل التعادلي الذي قدمه طارق قد فتح أبواباً

كبيرة للأمل في مستقبل الإنسانية .

وقد يحسب البعض أن هذا الحل سيُنهي بالفعل كل المشاكل أو سيقلب الدنيا جنة خضراء بلا آلام أو متاعب ، وهذا وَهْمٌ لن يتحقق أبداً ، فالمعاناة موجودة ولن تختفيَ من حياة الأسرة أو المجتمع الذي ينتمي إليهما طارق ومشروعه الذهبيُّ . ذلك ما نعرفه من الحوار التالي :

طارق : « .. نعم . هذا هو الحل ، أن نذهب أنا ونادية معاً ونعيش في مكان آخر .» ويُضيف : « نحن لا نريد أن نتعرض للموضوع لأننا لن نُجري فيه تحقيقاً . لقد أقفلناه نِهائيا ، وتركنا الحكم فيه لضميرك أنتِ . أنتِ القاضي لنفسك . عيشي حياتك واتركينا نعيش حياتنا .»

السيدة (أي الأم) : « أفهم من ذلك ، يا طارق ، أنها قطيعة ؟!»

طارق : « ولماذا تفهمين ذلك ؟»

السيدة : « إذاً هل لي أن أراك ؟»

طارق : « إذا أردتِ .»

السيدة : « بالطبع أريد . إلا إذا كنتَ ترفض .»

طارق : « لا سبب عندي للرفض .»

السيدة : « إنه على كل حال ليس الحنان القديم .»

طارق : « يجب يا أمي ، أن تعوِّدي نفسَكِ منذ الآن على حياتك الجديدة ، لقد أردتِ أن تبني حياتك من جديد ، ولا لومَ عليك في ذلك . عيشي إذاً هذه الحياة وتفرَّغي لها !»

ومعنى ذلك أن عدالة الطعام لكل فم لا تملك أن تُعيد لهذه الأسرة المنهارة ترابطها ، ولا حتى الحنان القديم والعطف الغريزي بين أفرادها ، ذلك لأن هذه

الأسرة قد تخلّت عن بعض القيم القديمة جرياً وراء حياة جديدة ؛ فالأم خانت وقتلت لتعيش مع عشيق ، والأبناء تخلّوا عن الانتقام حرصاً على مشروع طارق الذي انغمس فيه . لا شك أن طارق – مثل نادية – يكره أمه ويحتقرها ، ولكنه يهرب من واقعه وهموم نفسه بالاستغراق في مشروع ، هو على أية حال مفيد ومثمر للبشرية جمعاء .

ويُهمنا الآن أن نُكمل حديثنا عن البِنية الدرامية ، وفائدة ظهور الأسرة الإغريقية في الأحداث من ناحية الشكل والمضمون . فنلاحظ أنه إذا كان حمدي وسميرة قد طالَبا في بداية المسرحية جارتهما الست عطيات بأن تُصلح الحائط الذي أفسدته بغسيلها ، بل وهدداها باللجوء إلى دور المحاكم إن لم تفعل ، ها هما الآن وبعد ظهور الأسرة الإغريقية على الحائط يطردان المبِّيض الذي أرسلته الست عطيات لتبييض الحائط ، حتى لا تختفيَ الأسرة الإغريقية . والأهمُّ من ذلك أن حمدي يترك عادته القديمة وهي الخروج يَوْميا للجلوس على القهوة معظم ساعات النهار والليل ، ويهجر لعب الطاولة بعد أن كانت انتصاراته وأمجاده فيها هي شغله الشاغل . وهو يضحي بكل ذلك كما يقول لزوجته : « لننعم أنا وأنت في شقتنا بعِشْرة هذه الأسرة الراقية على حائطنا ! فإن عِشْرَة هذه الأسرة ومشكلاتها وأفكارها مسلية فعلاً وممتعة .» ، ويقول أيضاً : « عقليتي ترقّت .» وهكذا يحرص الزوجان على كل دقيقة من « العرض السينمائي الخاص » الذي وفَّره لهما وفي شقتهما خيال المؤلف الخصب . وبلغ بهما الحرص على هذه الأسرة الإغريقية أنه عندما انهارت قشرة الحائط التي كان عليها يظهر المنظر ؛ طلَبا بإلحاح من الست عطيات أن تُعيد غسل شقتها بنفس الماء والصابون ؛ أملاً في أن يتسرب الماء إلى الحائط ويعود المنظر . فلما فشلا في إقناعها صعد حمدي بنفسه خلسة على المواسير إلى الدور العلوي وغسل الشقة ، ولـمَّا لم يتحقق الهدف المنشود تنافس حمدي وسميرة

في الصعود كل صباح إلى شقة ست عطيات بحجة مساعدتها – بوصفها جارة قديمة – في غسل شقتها . وباءت كل هذه الجهود بالفشل ؛ لأن ظهور الأسرة الإغريقية كان كوميض البرق الذي أضاء الدنيا ثم اختفى بعد أن أدى دوره المرسوم ، ولم تعد بالمؤلف حاجةٌ لتكرار ظهوره بعد أن استنفد غرضه الدراميَّ .

لقد غيَّرت « عِشْرَة هذه الأسرة الإغريقية الراقية » من حياة وتفكير حمدي وسميرة ، فأصبح الحديث بينهما ومعهما حِواراً فلسفيا لم يسبق لهما به عهد؛ فسميرة تقول لست عطيات : « كل عصر وله تفكيره » ، ويُضيف حمدي إلى كلامها قوله : « نحن اليوم في عصر الذَّرّة يا ست عطيات . يعني مثلاً ما كان يَصحُّ في عصر الإغريق لا يصح في عصرنا ؟» كما يقول : « الدنيا في تغيير مستمر يا ست عطيات !» وبالطبع لا تفهم ست عطيات هذه الكلمات ، فهي لا تزال على جهلها وحالها من التأخر . وأنّى لها أن تتقدَّم وهي لم تحظَ بمشاهدة « الأسرة الإغريقية الراقية » ؟ يسألها حمدي : « يعني مثلاً لو أن هاملت حيٌّ ويعيش معنا اليوم ، شاب مثقف ثقافة اليوم ، هل كان يتصرف تصرفه القديم ؟!» أمّا سميرة التي أصبحت قارئة مثقفة فتحتفظ عندها بكتاب « حضارة الإغريق » ، في الوقت الذي ينكبُّ فيه حمدي على تأليف كتابٍ موضوعُه أن يكون كيلو اللحم بنصف مليم ، وأن يأكل الناس بالمجّان ، وهو في رأيه حلم لا بد أنْ يتحقق ، على أساس أن الناس كانوا قديماً ينظرون إلى القمر نظرة الحالمين ، دون أن يتطرق إلى أذهانهم أدنى أمل في الوصول إليه . واليومَ أصبح الحلم حقيقة . وتكتمل الصورة الجديدة للأسرة المصرية التي تطورت بعد أن عاشرت أنموذجًا إغريقيا راقياً ، بأن تعزف سميرة على البيانو فينساب من أوتاره نفس اللحن الذي كانت تعزفه نادية لأخيها على الحائط .

خلاصة القول : إن حمدي صار طارق أو أوريستيس العصري كما صارت

سميرة نادية أو إليكترا عصر الذَّرَّة . فهكذا تم التزاوج الاندماجي والتلاحم الكامل بين الأسطورة الإغريقية القديمة والحياة المصرية الجديدة ، بل وحياة كل إنسان عصري في القرن العشرين بصفة عامة . لقد أدخل توفيق الحكيم أسماء عصرية مثل طارق ونادية والدكتور ممدوح على الأسطورة ، التي تضمنت كذلك أحدث المكتَشفات العلمية مثل حقنة البنسلين والذَّرَّة والصواريخ وسفن الفضاء ، وعايشت أسرة عصرية يمكن أن نُصادفها في أيٍّ زقاق من أزِقَّة أيّ مدينة مصرية . ومع ذلك فإن هذه الأسطورة الإغريقية القديمة ذات الثياب العصرية لم تفقد شيئاً من جوهرها وشخصيتها . وأهمٌّ من ذلك أن المؤلف قدَّم من خلالها مفهوماً عَصْريا للعدالة ، يختلف تمامَ الاختلاف عن مفهوم أيسخولوس ، ويتفق تمامَ الاتفاق مع تعادلية الحكيم وروح العصر . فهل أراد الحكيم أن يقدم لمؤلِّفي المسرح المصريين مثلاً رائعاً وقدوةً تُحتَذَى ، لمن أراد منهم استلهام الأساطير الإغريقية القديمة ، مع مواكبة ركب التقدم الذي انطلق إلى آفاق الفضاء ؟

الخاتمة

وبَعْدُ ، فعندما شرعنا في دراستنا هذه كنا نظن أن الأمر لا يعدو أن كاتباً مِصْريا قد ألف ثلاثَ مسرحيات ، هي « بغماليون » و « الملك أوديب » و « براكسا أو مشكلة الحكم » ، مستوحياً موضوعَها أو بنيتها من التراث الإغريقيّ . ولكن ما إن بدأت رحلتنا في عالم توفيق الحكيم حتى تَبيَّن لنا مدى السذاجة التي اتسمت بها نظرتنا الأولية ، فالأمر أكبر من ذلك بكثير . ونعني أن الثقافة الكلاسيكية وإن كانت قد تسربت إلى أدب توفيق الحكيم من خلال ثقافته الفرنسية ، إلا أنها تغلغلت في تكوينه الفكري ، وأصبحت تشكل ركناً هاما في أعماق وجدانه وعبقريته الخلاقة . ومن ثَمَّ فإن التأثير الكلاسيكي في أديبنا الكبير لا يمكن أن يكون منحصراً في مسرحية أو مسرحيات بعينها ، وإنما يمتد إلى كل إنتاجه .

ولقد كان لزاماً علينا ونحن نعالج مسرحية « بغماليون » ، أن نتناول الخلفية الأسطورية لهذه الشخصية بالتفصيل . وأوضحنا أن هذه الأسطورة في الواقع لم تكن من الأساطير المفضلة – كأسطورة أوديب أو هِرَقْل على سبيل المثال – لدى شعراء الإغريق والرومان المسرحيين ، بل ولم تحتلّ مكاناً بارزاً في الأدب الكلاسيكيّ بصفة عامة ؛ ومن ثَمَّ فإن ثقافة توفيق الحكيم الأوربية هي المسئولة عن الإيحاء له باستلهام هذه الأسطورة ، التي سحرت أدباء فرنسا وإنجلترا وبقية الدول الأوربية الحديثة . وكان الأدب الفرنسيّ بالذات هو أول من أعطى تمثال بغماليون اسم غالاتيا ، وربط بين الشخصيتين الأسطوريتين اللتين لا ترتبطان أبداً في الروايات الإغريقية الرومانية . وعندما نجد توفيق الحكيم يسمّي تمثال

بغماليون باسم « غالاتيا » ، فإن ذلك ينهض دليلاً قاطعاً يؤيد وجهة نظرنا عن توسط الحكيم للتراث الإغريقي الروماني بالثقافة الفرنسية .

أمّا معالجتنا لمسرحية « الملك أوديب » فقد اتخذت مساراً مختلفاً ، فالأمر لا يقتصر هنا على الخلفية الأسطورية في العالم الإغريقي الروماني ، لأن توفيق الحكيم أراد أساساً بمسرحيته أن يعارض رائعة سوفوكليس الخالدة « أوديب ملكاً » ، التي عارضها أو قلّدها أو اقتبس منها المئاتُ من المؤلّفين منذ سينيكا الفيلسوف الروماني إلى يومنا هذا . أي أنّ لهذه الأسطورة تاريخ حافل على المسرح في العالم الكلاسيكيّ القديم والعالم الحديث والمعاصر ، فهي إذاً لم تصل إلى توفيق الحكيم إلا بعد أن مرت بالعديد من التجارب . ولقد قصد المؤلف بهذه المسرحية بالذات أن يزوج المسرح الإغريقيّ بالأدب العربيّ وقد نجح في ذلك ، ولعل أهم دليل نسوقه لنجاحه هو أن مؤلفين مصريين آخرين قد ساروا على هذا الدرب خلفه ، واستلهموا نفس الأسطورة والمسرحية في أعمال عرضت على خشبة مسرحنا في السنين الأخيرة . وقد وضع توفيق الحكيم أيضاً نُصْبَ عينيه أن يقدم أوديب عربيا مسلماً ، ولكنه لم يتخذ الطريق السليمة نحو تحقيق هذا الهدف النبيل والعظيم ، و وجدناه في نهاية المطاف أبعدَ ما يكون عن هدفه ، فلم يستطع المؤلف أن يخلّص بطله من تبعات إثمِهِ وآلامه التي تورط فيها ، كما هدم بطولتَهُ الأسطورية ولم يعوضه عنها بأية بطولة أو أية عظمة يمكن أن تعادل الهوة السحيقة التي سقط فيها .

وكان من الطبيعيّ أن تُدخلنا « براكسا » إلى عالم جديد ، عالم الكوميديا والسياسة . فالأنموذج الإغريقيّ لهذه المسرحية ؛ أي « برلمان النساء » لأريستوفانيس ، تنتمي إلى الكوميديا الأتيكية القديمة التي استمدت موضوعاتها من الحياة الأثينية المعاصرة ؛ أي أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق.م . فكوميديا أريستوفانيس إذاً في المقام الأول كوميديا سياسية ، على أن يكون

المفهوم من لفظة السياسة معناها الواسع ، الذي يشمل كل أوجه النشاط البشري داخل إطار المدينة – الدولة الإغريقية (Polis) .

وهكذا عالج أريستوفانيس في « برلمان النساء » موضوعين رئيسيين : « المرأة » و « الأفكار الاشتراكية » التي ظهرت في عصره . ولقد سار توفيق الحكيم مع رائده الإغريقيّ إلى منتصف الطريق فقط ، ففي النصف الأول من مسرحيته عالج هو أيضاً موضوع « المرأة » ، ولكنه قرب نهاية المسرحية ترك الأصل الإغريقيّ واتخذ لنفسه طريقاً جديداً ، فعبَّر لنا عن آرائه في الطغيان السياسي ومساوئه ، ثم رسم لنا نظام حكم مِثاليًا تتعادل فيه قُوى « الفكر » و « العمل » .

ومن المعروف أن توفيق الحكيم قد حاول في أعماله المسرحية والروائية كافةً أن يبعث التراث المصريّ القديم ؛ إذ كان يشعر في قرارة نفسه أن مصر مهدَ الحضارات لا بد أن تصون تراثها من الضياع ، وتُحاول إحياءه وإعادة صياغته ، للإفادة منه في نهضتها المنشودة . وظهر ذلك جلِيا في روايته « عودة الروح » وغيرها من إبداعاته الأولى .

ولكننا عندما اتجهنا في الباب الرابع لدراسة « إيزيس » ، المسرحية التي تقوم على أسطورة مصرية قديمة ، كنا نُدرك من البداية ارتباط الحضارة الإغريقية بهذا التراث المصري الأقدم . فالإغريق قد نهلوا كثيراً من الحضارة المصرية وأفادوا من أساطيرها وأدبها وكافة فنون تراثها . ويظهر التأثير المصريّ القديم في كل صفحة من صفحات الأدب الإغريقي على سبيل المثال ، ولكننا في مقابل ذلك نَدين للإغريق والرومان بحفظ الكثير من المعلومات عن الحضارة المصرية القديمة ، التي لم تُفكّ طلاسم لغتها إلا منذ حوالى مائتي عام ، ولذلك كانت مصادرنا الأولى في معرفة حضارة مصر القديمة هي النصوص الإغريقية واللاتينية ، التي وردت عند هيرودوتوس وأفلاطون وسترابون وبلوتارخوس

وديودوروس الصقليّ وتيتوس ليڤيوس وتاكيتوس ، وغيرهم كثيرون .

لذلك فإن الدارس لمسرحية « إيزيس » لتوفيق الحكيم يجد نفسه مُضْطرا للعودة إلى التراث المصري القديم من جهة ، والكتابات الإغريقية اللاتينية من جهة أخرى . وهذا ما فعلناه في الباب الرابع ، حيث درسنا هذه المسرحية في ضوء مصدرها الرئيسيّ ؛ وهو مقال بلوتارخوس « عن إيزيس وأوزيريس » الذي اعتمد عليه حتى الكثيرون من المتخصصين في المصريّات . و وجدنا في هذا المقال مُجْمَل التفسير الإغريقي الفلسفي لأسطورة إيزيس ، بل وخلاصةَ الرؤية الإغريقية للحضارة المصرية القديمة ، ابتداءً من ثاليس (طاليس) وفيثاغورس حتى عصر بلوتارخوس نفسه حول القرن الأول الميلادي . ولا نشكُّ في أن توفيق الحكيم قد قرأ هذا المقال مترجماً إلى اللغة الفرنسية ، ومن ثَمَّ وجدنا تأثيراً واضحاً للتفسيرات الفلسفية الإغريقية لأسطورة إيزيس على مسرحية الحكيم ، وهذا ما جعلنا نُفرد باباً مُستَقِلا لهذه المسرحية ، التي يبدو لأول وهلة أنها مصرية خالصة ولا تَمُتُّ للمصادر الكلاسيكية بشيء .

بل إننا اعتبرنا مسرحية الحكيم صدًى دِراميا معاصراً لسيمفونية اللقاء الحضاري بين مصر القديمة وبلاد الإغريق . ويضاف إلى ذلك بالطبع القضايا الوطنية المعاصرة التي أراد أن يعالجها الحكيم من خلال الأسطورة ، وفي مقدمتها حب الوطن والوفاء للأرض والكفاح من أجل رُقيِّ البلاد ، وكل ذلك يمثّل في كلمة واحدة هي الخير ، أو بالأحرى أوزيريس الذي يجسّد النيل بطميه الخصب ومائه الغزير ، والذي يفد بفيضانه كل عام ليحصب التربة المصرية (أي إيزيس) ، وتتربص بهما قُوى الشر دوماً وهي عناصر الجفاف والقحط والمجاعة وكلها تتجسد في شخص تيفون . وهذه الصورة – إلى جانب تفسيرات أخرى عديدة – نجدها في مقال بلوتارخوس ومسرحية الحكيم ، ولكنّ كُلا منهما يعالجها بطريقته الحاصة .

وقد حاولنا في الباب الأخير من هذه الدراسة أن نَخرج بنظرة عامة عن الأصل الكلاسيكي لمسرح الحكيم ككل ، فأخذنا بعض النماذج مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « السلطان الحائر » و « يا طالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » ، لكي نوضح كيف أن هذه المسرحيات - التي تبدو في مظهرها بعيدةً عن التأثر بثقافة توفيق الحكيم الكلاسيكية - هي في الواقع وثيقة الصلة ليس فقط بالمسرحيات التي استلهمها المؤلف من التراث الإغريقي ، بل بالنماذج الإغريقية نفسها . وهذا أمر بَدَهيّ لأن مَلَكة الخلق الفني عند أيّ مؤلف لا يمكن أن تتجزأ ، وما دام قد تسرب التأثير الكلاسيكيّ إلى وجدان توفيق الحكيم فلا بد أن ينسحب على كل أعماله . ومن الواضح أن اتجاه المؤلف إلى الأسطورة - سواء أ كانت شرقية أمْ غربية - هو في حد ذاته انعكاس كلاسيكيّ ؛ لأن المسرح الإغريقي - ولا سيَّما التراجيديا - نشأ من الأسطورة ، ولا يستمد موضوعاته وحياته إلا منها . والأهم من ذلك أن الرؤية المأساوية في مسرح الحكيم تأثرت دون شك بقراءاته في التراجيديا الإغريقية ، ففكرة الصراع بين الحلم والحقيقة وفكرة البحث عن الحقيقة وفكرة الصراع مع الزمن ، هي أهمُّ أركان المأساوية في معظم مسرحيات الحكيم . ومع أن هذه الأفكار الثلاث ترتبط بشخصية المؤلف نفسه كفنان تتصارع في نفسه آمال الحلم مع حقيقة الواقع ، وكرجل اشتغل نائبًا في الأرياف ومحقّقًا ، مهمتُه الأولى سباقُ الزمن في بحثه عن الحقيقة ، إلا أن دراستنا قد أثبتت على الأقل أن توفيق الحكيم قد وجد نفسه في الأساطير الإغريقية ، والنماذج المسرحية الخالدة لأيسخولوس وسوفوكليس وأريستوفانيس ، فاستطاع باستلهام هذا التراث أن يقدم لنا أفكاره ويعبِّر عن قضايا عصره الراهنة .

وإذا كان المنطلق الذي انطلقنا منه في البداية هو البحث عن أصول مسرح توفيق الحكيم الكلاسيكية ، فقد انتهينا بفهم أعمق لا لمؤلفات هذا الكاتب

المصري فحَسْبُ ، بل ولبعض الجوانب التي ما كانت تَستلفت نظرنا من قبل في الأصول الكلاسيكية نفسها . وتلك غاية الدراسات المقارنة التي تستفيد منها جميع الأطراف ؛ فأنت تضع المؤلف إلى جانب زميله ، وتواجه العمل الأدبيّ بقرينه ، وتترك لهما الحوار ، وهو حوار يجب الحرص على أن يدور بينهما منطقيّا ومَوْضوعيا ، فلا هدفَ من ورائه سوى الكشف عمّا لا يمكن أن يُكتشف بغير هذا الحوار المقارن . فإذا استطعنا بهذه الدراسة التي نختتمها أن نُجري حواراً مَوْضوعيا بين مسرح توفيق الحكيم ومصادره الكلاسيكية ؛ فإننا نكون قد حققنا غايةَ ما نتمناه ، وساهمنا مساهمة متواضعة في تزويج المسرح الإغريقيّ بالأدب العربي ، القضية التي كانت شغل توفيق الحكيم الشاغل .

الحواشي

الباب الأول

(١) انظر أحمد عتمان : « أوفيديوس شاعر الحب والأساطير » مجلة « الأزمنة » مجلد (١) عدد ٦ (١٩٨٧) ص ١١٠ - ١١٨ . وراجع للمؤلف نفسه : « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير ؛ دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبّانَ العصر الإليزابيثي » مجلة « عالم الفكر » المجلد (١٢) عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧ - ٢٢٨ .

(٢) Ovidius: Metamorphoses, 10. 243-97 .

(٣) Apqllodorus, Bibliotheke, 3. 14. 3.

(٤) « Galateia » مع ملاحظة أن هناك منطقة عرفت في العالم الإغريقي الروماني باسم « غالاتيا » (Galatia) وتقع في وسط آسيا الصغرى .

(٥) فاونوس (Faunus) هو إله إيطالي قديم عُبِدَ كإله يحمي الزُّرّاع والرُّعاة ، ويتمتع بالقدرة على التنبؤ . وبعد أن دخلت عبادة الإله الإغريقي پان (Pan) روما اعتبر صورةً مطابقة لهذا الإله اللاتيني .

(٦) يحاول المستشرق الإسباني خوليو سامسو أن يُثبت تأثر توفيق الحكيم في « بغماليون » بمسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيرانديللو ومسرحية « الضباب » لأوناموند نويمي لارث الإسباني ، وكذا أيضاً راجع « تأثيرات إسبانية محتملة في بغماليون » لتوفيق الحكيم ، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم . في الكتاب التذكاري الأول ، المركز القومي للآداب (١٩٨٨) ص ٢٢٩-٢٣٩ .

(٧) H. J. Rose, Outlınes of Classical Lıterature for students of English (Methuen, London, 1959), p 133-5.

(٨) Appian, Illyrike 2. Cf. The Oxford Classical Dictionary 2nd ed., 1970), s.v. Galatea.

(٩) W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon d. griechischen und römischen Mythologie, 1884-

(١٠) المرجع السابق .

(١١) L. Preller, Griechishe Mythologie (4th ed.), bearbeiter von C. Robert, 1894.

(١٢) A. Pauly, G. Wissowa und W. Kroll, Real-Encyclopädie d. klassischen Altertumswissenschaft 1893-

قارن كذلك :

Ch. Daremberg et E. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, 1877-1919.

(١٣) راجع

Arnobius, Adversus Nationes, VI, 22; Clemens of Alexandria, Protrepticus p. 17, 31.

(١٤) Gilbert Highet, The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature (Oxford, Clarendon Press, 1949), p. 60, III, 701.

وعن أسطورة بغماليون وغالاتيا في الأدبين الإنجليزي والفرنسي بصفة عامة، راجع الكتاب المذكور في صفحاته المتفرقة .

وانظر أيضاً :

Rose, Outlines of Classical Literature (Methuen 1959), pp. 133-5.

(١٥) راجع

Helen H. Law, " The Name Galatea in the Pygmalion Myth," Classical Journal XXVII (1932), pp. 337-342.

ومن الملاحظ أن كاتبة المقال تخطئ (ص ٣٣٩) في ذكر اسم الشاعر جون مارستون فتذكره على أنه « جيمس » مارستون . راجع

The Oxford Companion to the Theatre (3rd ed.), by P. Hartnoll, Oxford 1967, repr. 1972, s.v. Marston.

(١٦) عن القضايا المثارة في مسرحية برنارد شو وتأثر توفيق الحكيم بها ، راجع عز الدين إسماعيل : « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » دار الفكر العربي . الألف كتاب (١٩٦١) ص ٢٦٩- ص ٣٠٨ . وانظر ترجمة جرجس الرشيدي .

(١٧) راجع أحمد عتمان : « أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر و وظيفته » بمجلة « الثقافة » القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢- ص ٦٦ . وانظر للمؤلف نفسه : الأدب الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالميا . الطبعة الثانية . دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٨٧ ص ١٧-٨٥ .

(١٨) عن سينيكا راجع أحمد عتمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ؛ العصر الفضي . دار النشر أيجيبتوس (القاهرة ١٩٩٠) ص ١١٣-١٣٣ . نظراً لأننا سنشير إلى نصوص متفرقة من سينيكا لزم التنويه هنا بأن جميع الإشارات يمكن الرجوع إليها في الطبعات التالية :

Seneca, Tragedies (2 vols.), with an English Translation by F.J. Miller, Loeb Classical Library, London, Harvard University Press 1917, reprinted 1968

Seneca, Ad Lucilium Epistulae Morales, (3 vols.), with an English Translation by R.M Gummere, Loeb Classical Library, London Harvard University Press, 1917-1925, reprinted 1962-1967

Seneca, Moral Essays (3 vols.), with an English translation by J.W. Basore, Loeb Classical Library, London, Harvard University Press 1928-1935, reprinted 1964-1970.

(١٩) Herakleitos, Fragm. 11 (93 Diels)

الباب الثاني

(١) أحمد أمين : النقد الأدبي (الطبعة الرابعة ١٩٧٢) ص ٧ .

(٢) عن مجلة « كريتيك » العدد ٦٦ باريس (١٩٥٢) . من نماذج ومقتطفات مترجمة ومنشورة بنهاية « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم .

(٣) إذا صحَّ القول بأن المسرح الإغريقي مرتبط بفكرة التمثيل والعرض منذ نشأته ، فإن ذلك بدأ يتغير منذ القرن الرابع ق.م ، حيث تدهورت أحوال المدينة (الدولة) وكذا تدهور فن العرض المسرحي . ويبدو حتى من كتاب أرسطو « فن الشعر » وهو ينتمي للقرن الرابع ق.م ، أن بعض المؤلفين صاروا يؤلفون مسرحياتهم للقراءة وليس للعرض المسرحي كما كان الحال من قبل . راجع أحمد عتمان : الأدب الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالمياً (الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٨٧) ص ١٨٥– ٣٦٧ و ص ٤٠٣ .

(٤) راجع مقالنا « محمد مندور ... أوديسيوس النقد الأدبي » بمجلة « الطليعة » العدد الخامس السنة الحادية عشرة (مايو ١٩٧٥) ص ١٦٧– ص ١٧٠ . وعن العرب والأدب التمثيلي راجع كذلك محمد مندور : مسرحيات شوقي (مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، الطبعة الثالثة ١٩٥٤) ص ١ – ١٣ .

(٥) راجع أحمد عتمان : « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير – دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبَّانَ العصر الإليزابيثي » مجلة « عالم الفكر » الكويتية ، المجلد الثاني عشر ، عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧ – ٢٢٨ ولا سيما ص ١٨٣ – ١٩٥ .

(٦) راجع مقالنا « فايدرا ؛ دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيديس وسينيكا وراسين » بمجلة « الكاتب » عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢ – ص ٨٣ ، وعدد رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦ – ٤٤ .

(٧) قارن ما جاء أعلاه بالباب الأول .

(٨) Sir M. Bowra, Sophoclean Tragedy (Oxford University Paperback, 1965), passim.

(٩) راجع كتابنا المشار إليه في الحاشية رقم ٣ .

(١٠) انظر حاشية رقم ٥ .

(١١) Aloys de Marignac, Les imitations françaises de l'Oedipe-Roi de Sophocle (Le Caire ?), passim.

(١٢) راجع سعاد أبيض : جورج أبيض ؛ المسرح المصري في مائة عام (دار المعارف ١٩٧٠) ، في صفحاته المتفرقة .

(١٣) أصبح المضمون الإسلامي هو الركن الأساسي في مسرحية على أحمد باكثير « مأساة أوديب » ، راجع إبراهيم عبد الرحمن « الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق » (مكتبة الشباب ١٩٧٦) ص ٣٣٧ – ص ٣٤٣ . انظر أحمد عتمان : « أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري » مجلة « البيان » الكويتية ، عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦ – ٢٢ ، وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص٥٢ – ٥٩ ، وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦– ١٥٦ ، وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨ – ١٠٧.

(١٤) Ahmed Etman, The Problem of the Apotheosis of Heracles in the " Trachiniae " of Sophocles and " Hercules Oetaeus " of Seneca; A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth (A thesis for the Ph. D degree in Greek with Summary in English), Athens 1974, p. 102 ff.

وراجع أحمد عتمان : « بنات تراخيس » لسوفوكليس ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية . عدد ٢٤٩ يونيه ١٩٩٠ .

(١٥) عن المواقف الغنية بالسخرية أو المفارقة التراجيدية في مسرحيات سوفوكليس عامة و « أوديب ملكًا » بصفة خاصة ، راجع

S. M Adams, Sophocles the Playwright (Toronto 1957), p. 121; G. M. Kirkwood, A Study of Sophoclean Drama (Cornell University Press

1958), p. 256 f.; H.D.F. Kitto, Sophocles Dramatist and Philosopher (London, Oxford Press 1958), pp. 58-9; A. Lesky, Greek Tragedy (2nd ed., New York, 1967), p. 114; Bowra, op- cit., pp. 190, 194-5.

(١٦) أوردنا أرقام الأبيات المشار إليها من مسرحية « أوديب ملكاً » كما جاءت في الطبعة التالية :

F. Storr, Sophocles with an English Translation, vol. I, (Loeb Classical Library), London, Harvard 1912, reprinted 1968.

(١٧) جدير بالملاحظة أن كُلًا من علي أحمد باكثير في « مأساة أوديب » وفوزي فهمي في « عودة الغائب » يحاول علاج هذا العيب ، راجع حاشية رقم ١٣ .

(١٨) Aristotle, Poetics, 1460 a 11-b5 (ed. G.F. Else, Harvard University Press 1957).

(١٩) راجع حاشية رقم ١٣ . ومن بين أحدث الدراسات الأكاديمية نشير إلى:
A. Soliman, Le Mythe d'Oedipe dans l'antiquité mediterranean (Egypte, Grèce, et quelques de ses prolongements literaires francaise, et égyptiens: Rapports entre la litterature et le social. Thèse de doctorat d'état. Sorbonne 1987-1988.

الباب الثالث

(١) راجع مقالنا « مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي » بمجلة « الكاتب » العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤ – ص ١٦٠ ، والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ – ص ١٦٠ .

(٢) انظر : إيمان علي عز الدين إسماعيل : كوميديا ميناندروس ؛ دراسة للواقع الأثيني في القرن الرابع ق.م (رسالة ماجستير . آداب عين شمس ١٩٨٨) وراجع عبد الله المسلمي : ميناندر . ديسكولوس . دار النهضة العربية ،

القاهرة (١٩٧٥) . وراجع أحمد عتمان : الأدب الإغريقي ، ص ٣٣٢- ٣٧٠ .

(٣) حاربت جزيرة ساموس - الواقعة إلى غرب الساحل الأسيوي - تحت لواء العدو الفارسي إكسركسيس في معركة سلاميس الشهيرة (٤٨٠ ق. م) . ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب في الصفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين ، وأصبحت عضواً في الحلف الأثيني متمتعة بشيء من الاستقلال الذاتي ، حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤١ ق. م . تلك الثورة التي اشترك بريكليس نفسه في إخمادها .

(٤) A. Lesky, Geschichte der Griechischen Literatur (Zweite neu bearbeitete und erweiterte Auflage 1963), p. 592.

وانظر الطبعة الثانية للترجمة اليونانية الحديثة التي قام بها A. G. Tsopanakis -

(٥) أقيمت في أثينا مهرجانات أربعة لديونيسوس هي : مهرجانات ديونيسوس الريفية ، اللينايا ، الأنثيستيريا ، مهرجانات ديونيسوس المدنية أو الحضرية ؛ أي التي تقام في مدينة أثينا نفسها وهي الكبرى . راجع مقالنا المشار إليه في حاشية رقم (١) .

(٦) Ahmed Etman, " The audience of the Graeco-Roman drama between illusion and reality, Cahiers du Gita No 3: Octobre 1987, " Anthropologie et Théâtre Antique ", Actes du colloque international, Montpellier 6-8 Mars 1986 pp. 261-272 . Revised and republished as follows: " The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion ", Athena 80 (Athens 1989) pp. 251 267.

(٧) اشترك في الحروب اللوبونيسية وقتل عام ٤١٤ ق.م ، أثناء حصار سيراكوساي (سراقوصة) المشئوم (ثوكيديديس : الكتاب السادس) ويُشيد أريستوفانيس نفسه ببطولته في مسرحياته الأخيرة رغم أنه كان قد سحر منه في مسرحية « الأخارنيون » على أساس أنه عسكري جَعْجاع متبجح .

(٨) M. Bieber, History of Greek and Roman Theatre (Princeton 1939), Fig, 79.

(٩) عن هذه المسرحية راجع : « السحب » تأليف أريستوفانيس ترجمة وتقديم أدبي : أحمد عتمان ، مراجعة وتقديم تاريخي عبد اللطيف أحمد علي . سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس – سبتمبر ١٩٨٧) . وقد قدمتها إذاعة البرنامج الثاني ممثَّلة في ١١ / ٤ / ١٩٨٨ بطولة رشدي المهدي وعبد الغفار عودة وإخراج أحمد سليم .

(١٠) قدمت هذه المسرحية على خشبة المسرح المصري في الستينيات . راجع أحمد عتمان « أريستوفانيس والسحب ؛ دراسة في الخلفية التاريخية والفكرية » بمجلة « المسرح » العدد ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ص ٥٤ – ٥٩، قارن كذلك نفس المجلة ولنفس المؤلف العدد ٤٠ (إبريل ١٩٦٧) ص ١٣ – ص ١٧ .

(١١) قائد إسبرطيّ برز منذ بداية الحروب البلوبونيسية في عام ٤٣١ ق.م ، وهو الذي فاجأ وهزم كليون المتمركز بجيشه في أمفيبوليس عام ٤٢٢ ق.م ، ولكنه وهو المنتصر مات مثل غريمه كليون المهزوم في هذه المعركة التي تُعَدُّ من أهم معارك الحروب البلوبونيسية (ثوكيديديس : الكتاب الرابع والكتاب الخامس) .

(١٢) بيلليروفون هو حفيد البطل الإغريقي المشهور سيسيفوس ، كان يقضي بعض الوقت في ضيافة برويتوس ملك أرغوس ، عندئذ وقعت زوجة الأخير في حب الضيف الشاب الجميل ، فلما صدها واحتقر عروضها اتهمته لدى زوجها . واحتراماً لأصول الضيافة والكرم أبى الملك أن يعاقب ضيفه تحت سقف قصره ؛ فأرسله إلى صهره يوباتيس ومعه رسالة تطلب من الأخير قتل حاملها ، وهي الرسالة التي يقول عنها هوميروس « علامات قاتلة » (semata lygra) . ويشك البعض في أنها حروف أبجدية لأن فن الكتابة لم يكن شائعاً إبّانَ الفترة التي يتحدث عنها هوميروس (الفترة

الثالثة من العصر الموكيني ؛ أي من ١٤٠٠–١١٢٠ ق.م (راجع أحمد عتمان : الأدب الإغريقي ، ص ٧٠ ومايليها) . على أية حال فإن يوباتيس عَمِلَ بما جاء في رسالة برويتوس وأرسل بيلليروفون إلى الوحش الأسطوري الفتاك خيمايرا الذي له رأس أسد وجسم جَدْي وذيل تنين . ولم يستطع بيلليروفون أن يتغلب على هذا الوحش ويدمره إلا بمساعدة الحصان المجنح بيغاسوس الذي طار به بعد ذلك صوب السماء .

(١٣) تحكي الأساطير الإغريقية أنه كانت لبانديون ملك أثينا ابنتان بروكني وفيلوميلا . تزوج تيريوس ملك طراقيا بالأولى ولكنه شُغِفَ حبا بجمال الثانية ، فأرسل إلى صهره في طلبها متظاهراً بموت زوجته ، فلمّا وصلت فيلوميلا غرر بها تيريوس أو اغتصبها عَنْوةً وقطع لسانها حتى لا تفوه بسره وتفضح أمره ، ولكنها استطاعت أن تنسج قصتها بدقة على قطعة من القماش المطرز أرسلتها إلى أختها ، فما كان من بروكني إلا أن هبت لنجدة أختها وللانتقام من زوجها الخائن تيريوس . فذبحت بيدها فلذة كبدها منه وقدمته طعاماً لأبيه ، الذي ما إن اكتشف سر هذه الوجبة البشعة حتى طارد الأختين . وعندما استل سيفه ليقتلهما حولته الآلهة إلى هدهد ، وحولت بروكني إلى عندليب ، وفيلوميلا إلى طائر الخطاف (أو السنونو) .

(١٤) هو شاعر أثيني ازدهر في أواخر القرن الخامس ق.م ، كتب أناشيد ديثورامبية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجي مثار سخرية معاصريه وتهكُّم شعراء الكوميديا وعلى رأسهم أريستوفانيس ، الذي أشار إليه في مسرحية « الطيور » (بيت ١٣٧٧) و « ليسيستراتي » (٨٦٠) و « برلمان النساء » (٣٣٠) و « الضفادع » (١٤٣٧) وكذلك في شَذْرة رقم ١٩٨ .

(١٥) قدمت هذه المسرحية أيضاً على خشبة المسرح المصري في الستينيات ترجمة لويس عوض ، وترجمها أيضاً محمد صقر خفاجة .

(١٦) لنا مسرحية مستوحاة من « بلوتوس » وهي بعنوان « عودة البصر للضيف

الأعمى » (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥) وكانت قد عرضتها فرقة المسرح العربي بالكويت عام ١٩٨٣ ، بإخراج كنعان حمد ، فأثارت زوبعة من النقد تعرضنا لها في مقدمة المسرحية المنشورة . وراجع أمين العيوطي : فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن ١٩٦١ - ١٩٨٦ ، (الكويت ١٩٨٦) ص ١٩١ - ١٩٤ ، ٢٤٢ - ٣٠٥ ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ .

(١٧) أوردنا أرقام الأبيات المشار إليها من مسرحية « برلمان النساء » كما جاءت في الطبعة التالية :

B.B. Rogers, Aristophanes with English Translation vol. III, (Loeb Classical Library), London, New York, 1927.

(١٨) كان قائداً عسكريا وزعيماً سياسيا في أثينا . نفاه الطُّغاة الثلاثون إلى طيبة حيث التف حوله سبعون مَنْفِيا ، احتل بهم عام ٤٠٤ ق. م ، حيّ فبلي الأتيكي الواقع على جبل بارنيس بالقرب من أثينا . فلمّا ازداد عدد أتباعه وصاروا ألفاً احتل ميناء بيريه ، ثم هزم قوات الطُّغاة الثلاثين . وعاد إلى أثينا مع قواته بعد استعادة الديموقراطية . لعب دوراً بارزاً في الحرب الكورنثية ، وقاد أسطولاً أحرز به بعض الانتصارات في عام ٣٨٩ / ٣٨٨ ق.م. ولكنه كان يعاني من نقص في الإمدادات ، واضطر جنوده لسلب أهالي مدينة أسبيندوس ، ممّا جعلهم يقتلون ثراسيبولوس في خيمته . لقد كان قائداً قديراً ولكن كان يعيبه أنه كان يعيش بأحلام الماضي ، فلم يستطع أن يستوعب حقيقة أن سياسة أثينا الإمبريالية قد ولّى عَهْدُها ، وأن المدينة نفسها لم تعد بقادرة على تَحمُّل تبعاتها .

(١٩) V. Ehrenberg, The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy (Basil Blackwell - Oxford 1951), p 15 ff., 43 ff., 205 ff.

(٢٠) لا نتفق مع الدكتورة سهير القلماوي (مجلة « الهلال » العدد الثاني السنة السادسة والسبعون عدد خاص فبراير ١٩٦٨ « الأسطورة في أدب توفيق الحكيم » ص ٢٤ - ص ٢٩) حيث زعمت « أن الأسطورة

المصرية القديمة بالذات هي الأقدر على تفجير خياله (أي الحكيم) وليس صدفة أن تفشل « براكسا » في معالجة موضوعها وهي مبنية على أسطورة يونانية قديمة ، بينما تنجح « إيزيس » وهي تعالج نفس المشكلة ... » . فمن الواضح الآن أن « براكسا » الحكيم لا تقوم على « أسطورة يونانية قديمة » بل تعارض مسرحية لأريستوفانيس ، الذي استمد موضوعاته من الحياة الاجتماعية والسياسية المعاصرة لا من الأساطير . يضاف إلى ذلك أننا نعتقد أن « إيزيس » الحكيم التي تقوم على فكرة وفاء الزوجة وفكرة البحث عن الحقيقة - كما سنرى في الباب الرابع - لا يمكن أن تكون موضوعاتها هذه هي نفسها التي تعالجها « براكسا » كما رأيناها . فكيف نقول إن المسرحيتين تعالجان « نفس المشكلة » ؟ على أية حال سيتضح الموقف بعد مطالعة من الباب التالي (أي الرابع) . وجدير بالذكر أن مسرحيتنا « الحكيم لا يمشي في الزفة » التي قدمتها الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية (يوليو ١٩٩١) في دار الأوبرا بالقاهرة تقدم معارضة ساخرة لمسرحيتي أريستوفانيس وتوفيق الحكيم حيث يظهران على خشبة المسرح معاً ويتحاوران حول هذه المعارضة الحديثة لكليهما ويتدخلان في أحداثها .

الباب الرابع

(١) Plutarch's " De Iside et Osiride ", edited with an Introduction, Translation and Commentary by J Gwyn Griffiths, University of Wales Press, 1970

وعن المزيد حول أسطورة إيزيس انظر :

Ahmed Etman, " Scepticism on Philosophical Thought and Mythology in Plutarch's Treatise; Second International Symposium of Philosophy and Interdisciplinary Research, Zacharo of Olympia, July, 27-31, 1988 Puplished in the Proceedings, Athens 1990 pp 37-47, Revised

and republished in Journal of Oriental and African Studies, vol. 2 (Athens 1990) Isis in the Greco-Roman World ", pp. 11-21.

Sır E. A. Wallis Budge, Egyptian Religıon: Egyptian Ideas of the Future Life. Routledge & Kegan Paul, London and Henely 1975, pp. 79 ff., 149 ff. 157 ff.

Idem, Egyptian Magic. Routledge & Kegan Paul. London, Boston and Henely, pp., 51 ff., 89 ff., 129 ff., 131 ff.

Idem, The Gods of the Egyptians , Or Studies in Egyptian Mythology, Dover Publıcations Inc., New York 1969 Vol. 1 pp. 466 ff., Vol. 2 pp. 113 ff., 148 ff., 153 ff, 162 ff., 176 ff., pp. 202 ff.

وعن دراسة لرواية بلوتارخوس عن « إيزيس وأوزيريس » انظر نفس هذا الجزء ص ١٨٦-١٩٤ .

Idem. The Book of the Dead. The Papyrus of Anı: in the British Museum, the Egyptian Text with Interlinear Transliteration and Translation. A Running Translation, Introduction etc., Dover Publıcations Inc. New York 1967, pp XIVIII., IV etc.

(٢) راجع أحمد عتمان : كليوباترا وأنطونيوس ؛ دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي . الطبعة الثانية أيجيبتوس (القاهرة ١٩٩٠) ص ١٢٦-١٩١ ، ٢٩٣-٣٢٩ ، ٤١٧-٤٤٤ .

(٣) Franz Cumont, The Orıental Religions in Roman Paganism, Dover Publicatıons, New York 1956, pp.22, 41, 55, 73 ff., 86-87, 90 206, 217n. 14, 198

John Ferguson, The Religions of the Roman Empire, Thames and Hudson 1970 repr. 1982, pp 14, 16, 23-5, 36, 74, 81, 85, 106-8, 137, 165, 218, 220, 237.

وراجع أحمد عتمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري : العصر الفضي أيجيبتوس (القاهرة ١٩٩٠) ص ٦٩-٩١ .

(٤) من بين المهتمين بهذا الموضوع نشير إلى :
إتين دريوتون ، ترجمة ثروت عكاشة : المسرح المصري القديم ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة (١٩٦٧) ، وانظر للدكتور ثروت عكاشة كذلك « نظرة على المسرح المصري القديم » ، مجلة القاهرة العدد ٣-٥ (مارس ١٩٨٥) . وراجع هيام أبو الحسن : « المسرح المصري القديم ومصادره » مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، (أبريل - مايو - يونيه ١٩٨٢) ص ١٣-٢٠

(٥) Jean Fontaine, Mort-Resurrection. une Lecture de Tawfique Al Hakim. Thése de Doctorat d'Etat presntée a l'Universitè de Provence (Aix) 1977, pp. 371-375.

(٦) كانت هذه النقطة من بين ما أثرنا في بحثنا الذي ألقيناه في المؤتمر الدولي للدراسات المقارنة ، الذي عقد في السربون وعنوانه كما يلي :
" Classical Studies and Their Influence Upon Creative Literature in Egypt and the Arab World " the 11th Congress of the International Comparative Literature Association, Paris-Sorbonne 20-25, August 1985. puplished in Osiris Rivista di Studi Italo-Egiziani. Vol 1 (Cairo 1991) pp. 33-39.

(٧) راجع كتابنا المشار إليه في حاشية رقم ٢ ص ٢٧-٤٨ .

(٨) Ferguson, op. cit., p. 220; Cf Griffiths, op. cit., pp. 253-4.

(٩) راجع Griffiths, op. cit , pp. 101 ff.

(١٠) Hesiodos, Theogonia 116 ff.

(١١) سنتحدث فيما بعد بالتفصيل عن مدينة بيبلوس .

(١٢) كان مانيثو حيا حوالى عام ٢٨٠ ق. م ، وهو كبير الكهنة في مدينة هيليوبوليس إبّانَ عصر بطليموس الأول والثاني . وللأخير أهدى كتابه « التاريخ المصري » (Aigyptiaka) الذي يبدأ من العصور الأسطورية وينتهي عام ٣٢٣ ق. م . وكثيراً ما يشير الكُتّاب اليهود والمسيحيون إلى هذا المؤلف

لكي يؤيدوا تواريخهم الواردة في الكتب المقدسة .

(١٣) Plato, Timaeus 49 A, 51 A.

(١٤) يقول بلوتارخوس (٣٠-٣١) أيضاً عن توفون : « أمَّا قوة توفون التي أضعفت وسحقت ، والتي تناضل الفناء ، والفناء يناضلها ، فتارةً يحاول المصريون أن يهدِّئوها ويستدِرُّوا عطفها بتقديم الضحايا ، وتارةً أخرى يُذِلُّونها ويَسُبُّونها في أحفال معينة . وذلك بأن يضطهدوا ذوي البَشَرة الحمراء ويُدَهْوِروا حماراً من قمَّةٍ شاهِقٍ كما يفعل أهل كوبتو (قفط) ، لأن توفون كان أمغر البَشَرة في لون الحمار . ولا ينفخ أهل بوزيريس وأهل لوكوبوليس (أسيوط الحديثة) أبواقًا ألبتةَ لأنها تُحدث صوتًا يُشبه نهيق الحمار ، ويعتقدون أن الحمار حيوان دَنِس وجِنِّيّ لأنه يُشبه توفون . وكان المصريون يقربون لتوفون العجول المغر لأنهم كانوا يعتقدون أنه أمغر البَشَرة . ولكنهم كانوا يفحصونها فحصاً دقيقًا جدا ، حتى إنهم إذا وجدوا في العجل شعرة واحدة سوداء كانت أو بيضاء (أو غير عفراء) عدُّوه غير صالح للقربان ، فهم لا يرون من المُناسب أن يقرب (لتوفون) ما هو عزيز عند غيره من الآلهة ، بل على النقيض من ذلك يقربون له كل حيوان تقمص أرواح الكفرة والفسقة من البشر الذين صاروا جسوماً أخرى . ولهذا يصبون اللعنات على رأس الأضحية المقربة لتوفون ، ويبترونها . وقد اعتادوا أن يُلقوا بها في النهر أو يبيعوها للأجانب . ولكنهم يعتقدون أن الحمار يُعاني الكثير لما بينه وبين توفون من تشابه ، وذلك بسبب غبائه وشهوته ولون جلده . ومن أجل هذا لقبوا أوحوس بالحمار لأنه كان في نظرهم أبغض ملوكَ الفرس جميعاً ، فما كان منه إلا أن قال : ولكن هذا الحمار سيبتهج لأكل عجلكم ، ثم ذبح العجل أبيس كما يروي دينون (FG, H 690, fr, 21) . أمَّا أولئك الذين يقولون إن توفون هرب من القتال (ضد هورس) على ظهر حمار سبعة أيام ، وإنه بعد نجاته أنجب ولدين هما هيروسولوموس ويوداليوس (يهودا) فمن الواضح جدا - كما يظهر من الاسمين - أنهم يُدخلون على هذه الأسطورة روايات يهودية .»

(١٥) سنعود إلى شرح الأصول الأسطورية لفكرة التعادلية عند الحكيم ولا سيما فيما يتعلق بأسطورة إيزيس .

(١٦) Fontaine, op. cit., p. 96-7

(١٧) Ibidem, p. 351

(١٨) Ibidem, p 338 ff.

(١٩) Ibidem, p. 346-7

(٢٠) Ibidem, p 342

(٢١) Ibidem, p. 353 ff.

(٢٢) Ibidem, p. 336

(٢٣) Ibidem, p. 355, 358-9

ومن الكتب العربية التي تناولت المصادر الأسطورية لمسرح توفيق الحكيم نشير إلى ما يلي :

أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٣٣-١٩٧٠ (دار المعارف ١٩٨٤) ولا سيما ص ٣٥١ وما يليها .

ونشير كذلك إلى رسالة الدكتوراة التالية :

A. T Shiha, A Critical Study of Traditional Themes in Modern Egyptian Drama, Ph D, University of London, 1982

(٢٤) أنظر فؤاد دوّارة : « إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي » مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (أبريل – مايو – يونيه ١٩٨٢) ص ٢٩-٤٣ .

(٢٥) « السُّحُب » تأليف أريستوفانيس ترجمة وتقديم أحمد عتمان ، الجزء الأول ، أغسطس ١٩٨٧ ، والجزء الثاني ، سبتمبر ١٩٨٧ . سلسلة من المسرح العالمي الكويتية .

(٢٦) ويفسرها Budge في كتابه " The Gods of the Egyptians " (الجزء الثاني ص ١٨٩) بمعنى « الحداد » .

(٢٧) راجع سينيكا : « هِرَقْل فوق جبل أويتا » ترجمة وتقديم أحمد عتمان، الطبعة الثانية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥ ، ص ٤٦-٤٨ . وانظر أحمد عتمان : كليوباترا وأنطونيوس ؛ دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي ، ص ١١٨-١٢٥ ، وقارن ٢٧٧ وما يليها .

الباب الخامس

(١) Aristotle, Poetics 1450 a 39-b 3 (Else) .

(٢) Herakleitos, fragm 121 (Peri tou Pantos) .

(٣) Kırkwood, op. cit., p. 287 cf. S. H Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts (4th ed., Dover Publications 1951), p. 349, cf. ib. 334-67.

(٤) زكي نجيب محمود : « تعادلية الحكيم » ، مجلة « الهلال » ، العدد الثاني ، السنة السادسة والسبعون (عدد خاص فبراير ١٩٦٨) ، ص ١٦- ص ٢٣ .

(٥) فينر زايتوبخ في ١٢ ديسمبر ١٩٥٣ ، من نماذج ومقتطفات مترجمة ومنشورة في نهاية « السلطان الحائر » .

(٦) انظر أيضاً النماذج والمقتطفات الملحقة بـ « السلطان الحائر » .

(٧) راجع أحمد عتمان : الأدب الإغريقي ، ص ٢٢٣ وما يليها .

(٨) نفس المرجع المشار إليه في الحاشيتين رقم ٥ و ٦ .

(٩) راجع عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٢٥- ص ٢٦٨ .

(١٠) عن مشكلة الزمان في التراجيديا الإغريقية انظر على سبيل المثال :

J. de Romilly, Time ın Greek Tragedy (Ithaca N. G. Cornell Unıversity Press 1968), p. 107 ff. and passim.

أحمد عتمان : «« الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي »» (مجلة البلاغة

والمقارنة) العدد التاسع (القاهرة ١٩٨٩) ص ١٧٣–١٨٧ .

(١١) Xenophon, Hell, III 3. 2.

(١٢) بالإغريقية كرونوس (Kronos) باللاتينية (Cronus) وهو الإله الذي فُسِّر في العصور المتأخرة على أنه يعني « الزمن » (Chronos) انظر Arist., De Mundo, 401 a 15 ، وراجع كذلك (Apollinaris Sidonius, Carmina, 15, 61 a 1.

وهو يقابل ساتورنوس (Saturnus) عند الرومان ، كما أنه طبقاً لما يَرِدُ عند هيسيودوس أحد العمالقة التيتانيس الذي ثار ضد أبيه أورانوس Ouranos = السماء ، بإيعاز من أمه غايا (Gaia الأرض) فخصاه وجلس مكانه على عرش السماء . وكانت فترة حكم كرونوس – كما يَرِدُ في الروايات الأسطورية – هي « العصر الذهبي » للإنسانية . وجاءته التحذيرات من أن أحد أبنائه سوف يثور ضده ويُطيح به ؛ ولذلك كان يبتلع أبناءه بمجرد ولادتهم . ولكن ريا (Rhea) زوجته استطاعت أن تخدعه فوضعت له في المهد أو « اللفة » حجراً بدلاً من أصغر أبنائها (أو أكبرهم كما يَرِدُ عند هوميروس) زيوس . فابتلع كرونوس الحجر ونجا الطفل زيوس بحياته ، وبمساعدة الكيكلوبيس والعمالقة الغيغانتيس استطاعت أم زيوس أن تخفيه في جزيرة كريت حتى كبر ، وثار بالفعل ضد أبيه كرونوس وعزله وحل محله في حكم السماء والأرض .

(١٣) راجع الباب السابق .

(١٤) علي الراعي « مسرحيات الحكيم الفكرية » ، مجلة « الهلال » ، العدد الثاني ، السنة السادسة والسبعون (عدد خاص فبراير ١٩٦٨) ، ص ٩٢– ص ١١١ .

(١٥) نسبةً إلى أورفيوس (Orpheus) البطل الأسطوري أحد أتباع الإله ديونيسوس وابن ربة الشعر الملحمي كاليوبي . الشاعر الذي كان يعزف على القيثارة فيحرك الأشياء قبل الأحياء ، ويطرب الوحوش المفترسة والطيور الجارحة . ماتت زوجته يوريديكي فذهب إلى العالم السفليّ هاديس لكي

يستردها ، وبموسيقاه استطاع أن يُقنع بيرسيفوني مليكة عالم الموتى أن تُعيدها له شريطة أن لا ينظر إليها أبداً وهي تمشي خلفه حتى يصعد إلى الحياة الدنيا . وقُبيلَ الخروج من العالم السفلي إلى دنيا الأرض نسي أورفيوس الشرط المأخوذ عليه ونظر إلى زوجته فاختفت في الحال وفقدها إلى الأبد . وتحكي الأساطير أيضاً أن عابدات باكخوس المجذوبات (Maenades) في طراقيا مزقن أورفيوس إرْبًا إرْبًا ، إمَّا لتدخُّله في طقوس عبادتهن وإمَّا لكراهيته للجنس النسائي من بعد أن فقد زوجته . ويُعْزَى إلى أورفيوس تأسيس عبادة الأسرار الأورفية ، لأن أشعاره الإلهية كانت منبع تعاليم هذه العبادة . وتدور هذه التعاليم حول خطيئة الإنسان وتعذيبه في عالم الآخرة ، حيث أصبح هاديس جحيماً يتعذب فيه المذنبون ، ولذلك حرص أتباع هذه العبادة على طهارة الروح ، كما آمنوا بتقمص الأرواح وتناسخها ، ولقد وجد أتباع الفلسفة الفيثاغورية في هذه التعاليم الكثير ممَّا راقهم فَتبنَّوهُ . ومن طقوس العبادة الأورفية أنهم كانوا يمزقون أحد الحيوانات إرباً إرباً ويبتلعونه ، لأنه يمثل الإله الذي يعبدونه . وقد كان القرن السادس ق.م ، هو فترة الازدهار لهذه العبادة ، التي كان لها تاريخ عريق في بلاد الإغريق .

(١٦) H. Musurillo, " Fortune's Wheel; The Symbolism of Sophocles' Women of Trachis ", TAPHA (= Transactions and Proceedings of the American Philological Association) XCII (1961), p. 372-83.

(١٧) Xenophon, Memor. 11 1 21-34 (Loeb).

ونظراً لأن رواية كسينوفون هي الرواية الوحيدة التي وصلتنا كاملةً لهذه الأسطورة ؛ فقد ترجمناها عن النص الأصليّ ترجمة حرفية ، وأوردناها هنا في المتن ليس لصلتها الوثيقة بالموضوع فحَسْبُ ، ولكن لطرافتها أيضاً وراجع « هِرَقْل فوق جبل أويتا » تأليف سينيكا ، ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري أحمد عتمان . سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ، المقدمة ص ١١ - ١٩ ولا سيما ص ١٣ - ١٧ . وراجع « بنات

تراخيس » تأليف سوفوكليس ، ترجمة وتقديم أحمد عتمان . سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد ٢٤٩ (يونيو ١٩٩٠) ولا سيما المقدمة ص ٥- ١٣٩ .

(١٨) راجع الرواية التوليفية المبسطة لأسطورة هرقل (هيراكليس) ، التي نشرناها بمجلة « الثقافة » القاهرية ، عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤- ٩٣ ، وعدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ص ٧٥ ، وراجع « هرقل فوق جبل أويتا » المشار إليها في الحاشية السابقة .

(١٩) راجع على سبيل المثال عبارة « تخطو البشرية خطواتها الهرقلية النادرة » التي ترد في مسرحية « براكسا » ، وراجع الباب الثالث ص ١٣٩ .

(٢٠) عن هذا الموضوع بالتفصيل راجع : Ahmed Etman, The Problem of Heracles Agotheosis, p. 215-236.

(٢١) راجع حاشية رقم ١٧ .

(٢٢) Eusebıus, Hist. Eccles. VI, 2, 3.

(٢٣) De Lapsıs 8 (Migne, Patrologica Latina IV, 472-473, p. 486).

(٢٤) Eusebıus, Hist. Eccles. VI 41, 10-13.

(٢٥) P. Mich. Inventory No. 263, cf. No. 262

(٢٦) Bibliot. Oriental, Tome I, pp. 336, 338.

(٢٧) De Glona Martyrum I i c. 95, Max. Bibliotheca Patrun, tom. XI, p. 856.

(٢٨) Apud Photium, p. 1400, 1401 (p. 467 ed. Bekk.)

(٢٩) Eutychius, tome I, pp. 391, 531, 532, 535 vers. Pocock (Oxon. 1958).

(٣٠) Edward Gibbon, The Decline and Fall of the Roman Empire, vol. II (395 A.D. - 1185 A.D.), The Modern Library; New York, Ch. XXXIII, p 241-3.

(٣١) « يُرْوَى ... أن المبعوث هو يمليخا كان أصغرهم فيما يذكر الغزنويّ ، والمدينة أفسوس ، ويقال هي طرسوس ، وكان اسمها في الجاهلية أفسوس ، فلمّا جاء الإسلام سمّوْها طرسوس » تفسير القرطبي (كتاب الشعب) ص ٣٩٩٢ .

(٣٢) Assemanni, tom. I, p. 288, 289, 335-9.

(٣٣) Paul of Aquileia, De Gestis Langobardorum I, i c. 4 p. 754, 746, ed. Grot.

(٣٤) « تأملات في سورة الكهف » ، المختار الإسلامي ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٣٥) ورد في تفسير القرطبي (ص ٣٩٧٥ - ص ٣٩٧٧) « أنهم قوم من أبناء أشراف مدينة دقيوس الملك الكافر ، ويقال فيه دقينوس ... وهم من الروم واتبعوا دين عيسى ... » . و ورد كذلك (ص ٣٩٧٧) « وأمّا أسماء أهل الكهف فأعجميّة والسند في معرفتها واهٍ ، والذي ذكره الطبري هي هذه : مكسلمينا وهو أكبرهم والمتكلم عنهم ومحسيميلنينا ويمليخا وهو الذي مضى بالورق إلى المدينة عند بعثهم من رقدتهم ، ومرطوس وكشوطوش ودينموس ويطونس وبيرونس . قال مقاتل : وكان الكلب لمكسلمينا وكان أسنهم وصاحب غنم » . و ورد كذلك (ص ٤٠٠١) « كان ابن عباس يقول : كانوا سبعة وثامنهم كلبهم . ثم ذكر السبعة بأسمائهم والكلب اسمه قطمير ، كلب أنمر فوق القلطي ودون الكردي . وقال محمد بن سعيد بن المسيب : هو كلب صيني والصحيح أنه زبيري ...» . و ورد كذلك (ص ٣٩٧٧) « وأمّا الكلب فرُوِي أنه كان كلب صيد لهم ورُوِيَ أنهم وجدوا في طريقهم راعياً له كلب فاتّبعهم الراعي على رأيهم وذهب الكلب معهم » . ومن الأسماء التي وردت في مختلف التفاسير لكلب أهل الكهف : قطمير ، حمران ، مشير ، بسيط ، صهيا ، تقيا . و ورد في تفسير القرطبي كذلك (ص ٣٩٨٧) « قال كعب : مرّوا بكلب فنبح لهم فطردوه مراراً فقام الكلب على رجليه ورفع يديه إلى السماء كهيئة الداعي ، فنطق فقال : لا تخافوا مني ! أنا أحبُّ

أحيّاء الله تعالى ؛ فناموا حتى أحرسكم ». و ورد كذلك (ص ٣٩٨٩ – ٣٩٩٠) « وقالت فرقة لم يكن كلباً حقيقة وإنما كان أحدهم ، وكان قد قعد عند باب الغار طليعةً لهم ... كما سُمِّيَ النجم التابع للجوزاء كلباً لأنه منها كالكلب من الإنسان ...» .

(٣٦) Anacreon, with Thomas Stanley's translation, ed. by A. H Bullen, London, 1893, p. 28-30.

(٣٧) عن مصير أهل الكهف النهائي وهل انتهوا إلى الفناء أم إلى الخلود ، يرد في تفسير القرطبي (ص ٤٠٠٦ – ص ٤٠٠٧) ما يلي : « اختلف في أصحاب الكهف هل ماتوا وفنوا أم هم نيام وأجسادهم محفوظة ؟» وقيل « هم نيام ولم يموتوا إلى يوم القيامة بل يموتون قبيل الساعة » . « وذكر أن النبيَّ ﷺ سأل الله أن يريه إياهم ؛ فقال إنك لن تراهم في دار الدنيا ولكن ابعث إليهم أربعة من خيار أصحابك ليُبلغوهم رسالتك ويدعوهم إلى الإيمان . فقال النبيّ ﷺ لجبريل (عليه السلام) : كيف أبعثهم ؟ فقال : ابسط كساءك وأجلس على طرف من أطرافه أبا بكر وعلى الطرف الآخر عمر وعلى الثالث عثمان وعلى الرابع علي بن أبي طالب ، ثم ادعُ الريح الرخاء المسخرة لسليمان فإن الله تعالى يأمرها أن تطيعك ، ففعل فحملتهم الريح إلى باب الكهف فقلعوا منه حجراً ؛ فحمل الكلب عليهم ، فلمّا رآهم حرّك رأسه وبصبص بذَنَبِه وأومأ إليهم برأسه أن ادخلوا ، فدخلوا الكهف فقالوا : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته . فرد الله على الفتية أرواحَهُم فقاموا بأجمعهم وقالوا : عليكم السلام ورحمة الله وبركاته ، فقالوا لهم : معشرَ الفتية إن النبيَّ محمداً بن عبد الله ﷺ يقرأ عليكم السلام ، فقالوا : وعلى محمد رسول الله السلام ما دامت السموات والأرض ، وعليكم بما أبلغتم ، وأسْلَموا ثم قالوا : أقرئوا محمداً رسول الله منا السلام . وأخذوا مضاجعهم وصاروا إلى رقدتهم إلى آخر الزمان عند خروج المهدي . فيقال إن المهدي يسلم عليهم فيُحْيِيهم اللهُ ثم يرجعون إلى رقدتهم فلا يقومون حتى تقوم الساعة .»

(٣٨) من المفيد أن يعود القارئ لكتاب الدكتور رمسيس عوض : ماذا قالوا عن أهل الكهف ؟ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) ليتعرف على رد فعل كبار النقاد وكتاباتهم عن عرض هذه المسرحية ١٩٣٥/١٩٣٤ ، حيث كتب عنها د. طه حسين ومصطفى عبد الرازق ود. علي مصطفى مشرّفة وإبراهيم المازني وعبد الرحمن صدقي وسلامه موسى وغيرهم .

(٣٩) الأبيات المشار إليها من « الأوريستيا » أوردناها كما جاءت في الطبعة التالية :

Paul Mazon, Escyhle, tome II (Agamemnon - Les Choephores - Les Euménides.) Les Belles Lettres (Budé), Paris, 1935.

(٤٠) يعني الاسم أريوس باغوس (Areieos Pagos) « تل آريس » ذلك لأن إله الحرب آريس – كما تحكي الأساطير – كان قد قتل ابناً لبوسيدون إله البحر ، فحوكم في هذا المكان ، ثم أصبح الاسم يطلق على المحكمة المحتصة بالنظر في قضايا القتل بالسم ، والجروح السامة ، والحرق العمد ، وما إلى ذلك . وجدير بالذكر أن المحكمة العليا في اليونان الحديثة ما زالت تحمل هذا الاسم حتى يومنا هذا . ولا تفوتنا الإشارة إلى أنه في هذا المكان ألقى القديس بولس خطبته المشهورة على الأثينيين ، والتي تحوّل بعدها ديونيسوس إلى المسيحية ، الذي عُرِفَ فيما بَعْدُ باسم القديس الأريوباغوسي لأنه كان – كما قررت الكنيسة الأرثوذكسية – أول أثينيّ يعتنق هذه الديانة . وعن العدالة في مسرح أيسخولوس عامة ومسرحية « الصافحات » بخاصة راجع :

السيد أحمد عبد السلام البراوي : مفهوم العدالة dike عند أيسخولوس من خلال التحليل اللغوي « للصافحات » . رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩١ .

(٤١) H. D F. Kitto, Form and Meaning in Drama (Methuen, 1956 reprinted 1964), pp. 5, 8, 30, 35-8, 40-42, 54, 69, 85, etc.

(٤٢) M P Nılson, A Hıstory of Greek Religion, Translated by F. J.

Fielden, (New York, 1964), p. 227-8.

(٤٣) تحكي الأساطير الإغريقية أن تانتالوس ذبح ابنه بيلوبس ليقدمه طعاماً للآلهة ، إذ أراد أن يختبر قدرتهم على التمييز بين لحم البشر ولحم الحيوانات ، ولم ينخدع أحد من الآلهة سوى ديميتر – المستغرقة في حزنها على فقد ابنتها بيرسيفوني – فقد أكلت جزءاً من كتف بيلوبس المذبوح . أمّا بقية الآلهة الذين اكتشفوا سر هذه الوجبة الآدمية فقد أعادوا بيلوبس إلى الحياة ، وعوّضوه عن الكتف المأكولة بأخرى من العاج وقذفوا بأبيه تانتالوس إلى جحيم الآخرة في هاديس . ولـمّا اشتدّ عود بيلوبس وبلغ سن الرجولة تقدم لخطبة هيبوداميا بنت الملك أوينوماوس ملك إليس ، فوافق الأخير شريطةَ أن يدخل معه خطيب ابنته في سباق للعجلات ، فإن فاز بيلوبس فله يد الفتاة وإلا فله الموت ، ولكي يضمن بيلوبس الفوز وَعَدَ ميرتيلوس سائق عربة الملك برشوة إن تلكّأ في السير ، ونجحت حيلة بيلوبس وكَسَبَ السباق وفاز بيد الفتاة ، ولكنه أخلف وعده ولم يُعطِ ميرتيلوس المكافأة المتفق عليها ، لا بل وألقى به في البحر . وكانت هذه الجريمة الغادرة هي سبب اللعنة التي نزلت على أسرة بيلوبس كلها فلاحقتهم جيلاً بعد جيل . إذ كان لبيلوبس ابنان هما أتريوس ملك موكيناي وثيستيس ، فاغتصب الأخير زوجة شقيقه وفرّ إلى خارج البلاد ، ولكي ينتقم منه أتريوس تَظاهَر بالصفح عنه واستدعاه من المنفى وقدم له طبقاً من اللحوم الشهية ، ولم تكن هذه اللحوم إلا من أجساد أطفال ثيستيس نفسه ، الذي ما إن اكتشف أنه أكل لحم فلذات كبده حتى هرب ثانية مدعوراً ساخطاً ، وصَبَّ اللعنات على أتريوس وجميع أفراد أسرته . وهكذا تأتي سلسلة الجرائم التي وقعت في « الأوريستيا » استمراراً لتلك الجرائم واللعنات الموروثة من الماضي ، فأغاممنون هو ابن أتريوس وأيجيسثوس هو ابن ثيستيس .

(٤٤) W. K. C Guthrie, The Greeks and their Gods, (London, 1962), p. 185 f., 189-91.

(٤٥) Cf. Herodot., 1 207 1, Soph. Philoct. 535-9.

قائمة بالمراجع المنتقاة *

أولا : النصوص

١ – توفيق الحكيم :

« أهل الكهف » ١٩٣٣

« شهرزاد » ١٩٣٤

« عصفور من الشرق » ١٩٣٨

« الحلم والحقيقة » (قطعة تمثيلية منشورة في « عهد الشيطان ») ١٩٣٨

« براكسا أو مشكلة الحكم » ١٩٣٩

« بغماليون » ١٩٤٢

« الملك أوديب » ١٩٤٩

« فن الأدب » ١٩٥٢

« إيزيس » ١٩٥٥

« التعادلية » ١٩٥٥

« السلطان الحائر » ١٩٦٠

« يا طالع الشجرة » ١٩٦٢

« الطعام لكل فم » ١٩٦٣

« قالبنا المسرحي » ١٩٦٧

« حماري وحزب النساء » ١٩٧٣

« حماري الفيلسوف » ١٩٧٥

* هذه القائمة لا تتصمن كل المصادر و المراجع المشار إليها في الحواشي .

٢- النصوص الكلاسيكية :

أرسطو « فن الشعر » في الطبعة التالية :

G.F. Else: Aristotle's Poetics, The Argument, Harvard University Press, 1957.

أريستوفانيس : « برلمان النساء » في الطبعة التالية :

B.B. Rogers: Aristophanes with English Translation, vol. III, The Loeb Classical Library, London, New York, 1927.

أيسخولوس : « الأوريستيا » في الطبعة التالية :

Paul Mazon : Eschyle, tome II (Agamemnon - Les Choephores - Les Euménides), Les Belles Lettres (Budé), Paris, 1935.

بلوتارخوس « عن إيزيس وأوزيريس » في الطبعة التالية :

Plutarch's, " De Iside et Osiride ", edited with an Introduction, Translation and Commentary by J. Gwyn Griffiths, University of Walespress, 1970.

سوفوكليس : « أوديب ملكاً » في الطبعة التالية :

F. Storr : Sophocles with an English Translation, vol 1, The Loeb Classical Library, London, Harvard 1912, reprinted 1968.

(أمّا عن النصوص الأخرى الإغريقية واللاتينية الثانوية والمتفرقة ، فقد رأينا أن نكتفي بإشارتنا إليها في الحواشي ، نظراً لكثرتها وتنوعها) .

ثانياً : الدراسات المساعدة

١- دراسات باللغة العربية :

إبراهيم عبد الرحمن محمد : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق . القاهرة، مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ .

أبو الحسن الندوي : تأملات في سورة الكهف . المختار الإسلامي . القاهرة ، ١٩٧٧ .

أحمد أمين : النقد الأدبي . ط ٤ ، ١٩٧٢ .

أحمد عتمان : الأدب الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالميا . ط ٢ دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ؛ حتى نهاية العصر الذهبي . سلسلة عالم المعرفة الكويتية . سبتمبر ١٩٨٩

الأدب اللاتيني ودوره الحضاري العصر الفضي . أيجيبتوس . القاهرة ١٩٩٠.

كليوباترا وأنطونيوس ؛ دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي . ط ٢ ، أيجيبتوس . القاهرة ١٩٩٠ .

« أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري » مجلة « البيان » الكويتية ، عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ ، وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ ، وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-٢٥٦ ، وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧ .

« طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر » ، مجلة « الكاتب » القاهرية ، عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٢-٣٢ .

« تفاعل الآداب العالمية في تراث طه حسين : الآداب الأوروبية القديمة ؛ الأدب اليوناني والأدب اللاتيني » ص ٢٢٥-٢٧٦ من كتاب : طه حسين ، مائة عام من النهوض العربي . القاهرة ، دار الفكر للدراسات ، ١٩٨٩ .

« هِرَقْل فوق جبل أويتا » تأليف سينيكا ، ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري . أحمد عتمان ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد رقم ١٣٨ ، مارس ١٩٨١ .

« بنات تراخيس تأليف سوفوكليس ، ترجمة وتقديم أحمد عتمان . سلسلة

من المسرح العالمي الكويتية عدد ٢٤٩ ، يونيو ١٩٩٠ .
« السحب » تأليف أريستوفانيس ، ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري أحمد عتمان . الجزء الأول ، أغسطس ١٩٨٧ ، والجزء الثاني ، سبتمبر ١٩٨٧ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، العددان رقم ٢١٥ و ٢١٦ .
« أريستوفانيس والسُّحُب ؛ دراسة في الخلفية التاريخية والفكرية » ، مجلة « المسرح » ، العدد ٦١ (أبريل ١٩٦٩) ص ٥٤ – ٥٩ .
« محمد مندور ... أوديسيوس النقد الأدبي » ، مجلة « الطليعة » ، العدد الخامس ، السنة الحادية عشرة (مايو ١٩٧٥) ص ١٦٧ – ١٧٠ .
« مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي » ، مجلة « الكاتب » القاهرية ، العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤ – ١٦٠ ، والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ – ١٦٠ .
« أغان نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر و وظيفته » ، مجلة « الثقافة» القاهرية ، عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢ – ٦٦ .
« فايدرا ؛ دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كلٍّ من يوريبيديس وسينيكا وراسين » ، مجلة « الكاتب » القاهرية ، عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢–٨٣ ، وعدد رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦ – ٤٤ .
« شخصية هيراكليس منذ نشأة الأسطورة » ، مجلة « الثقافة » القاهرية ، عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ – ص ٩٣ ، وعدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦–٧٥ .
إخلاص عزمي : « بغماليون بين شو والحكيم » ، مجلة المسرح ، القاهرة (أغسطس ١٩٦٤) .
حازية فرقاني : « مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية وأثرها في فنه المسرحي »، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ .
جورج طرابيشي : « لعبة الحلم والواقع ؛ دراسة في أدب توفيق الحكيم » . دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .

رمسيس عوض : « توفيق الحكيم الذي لا نعرفه » القاهرة ، ١٩٧٤ .

« ماذا قالوا عن أهل الكهف » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

زكي نجيب محمود : « تعادلية الحكيم » ، مجلة « الهلال » ، العدد الثاني، السنة السادسة والسبعون (عدد خاص ، فبراير ١٩٦٨) ص ١٦-٢٣.

سامي منير حسين عامر : « المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (١٩٤٥-١٩٧٠) » الجزء الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

سعاد أبيض : جورج أبيض ؛ المسرح المصري في مائة عام . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

سهير القلماوي : « الأسطورة في أدب توفيق الحكيم » ، مجلة « الهلال »، العدد الثاني ، السنة السادسة والسبعون (عدد خاص فبراير ١٩٦٨) ص ٢٤-٢٩ .

عبد الحميد يونس : « المرأة الخالدة ؛ إيزيس لتوفيق الحكيم » ، مجلة الأدب ، مارس ١٩٥٦ .

عبد العزيز الدسوقي (وآخرون) : « توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان » ، المركز القومي للآداب ، ١٩٨٨ .

عز الدين إسماعيل : « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » ، دار الفكر العربي (الألف كتاب) ، ١٩٦١ .

علي الراعي : « توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر » ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .

« مسرحيات الحكيم الفكرية » ، مجلة « الهلال » ، العدد الثاني ، السنة السادسة والسبعون (عدد خاص فبراير ١٩٦٨) ص ٩٢ - ١١١ .

المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ١٩٨٠ .

علي الراعي (وآحرون) : « المسرح العربي بين النقل والتأصيل » ، كتاب

العربي ، الكويت ، يناير ١٩٨٨ .

الطاهر مكي (وآخرون) : مجلة عالم الكتاب ، عدد خاص عن توفيق الحكيم (العدد ١٩ يوليه ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٨) .

فؤاد دوّارة : « مسرح توفيق الحكيم » ، جـ١ « المسرحيات المفقودة » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، « مسرح توفيق الحكيم » جـ٢ ، « المسرحيات السياسية » ، نفس دار النشر ١٩٨٧ .

« الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم » ، مجلة القاهرة ، ١٩٨٧ ، عدد خاص (١٥ سبتمبر ١٩٨٧) ص ٥-٩ .

القُرْطُبي : « تفسير القرطبي الجامع لأحكام القرآن » لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي . كتاب الشعب ، ٤٤ ، ص ٣٩٧٣ - ٤٠٠٧ .

محمد رجب النجار : « توفيق الحكيم والإبداع الشعبي العربي » ، مجلة « البيان » ، العدد ١٤٥ ، (الكويت) ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٦٨-٧٥ .

محمد مندور : « مسرح توفيق الحكيم » . ط ٣ القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .

محمود أمين العالم : « توفيق الحكيم مفكراً وفناناً » . ط ٢ القاهرة ، دار شهدي ، ١٩٨٥ .

مصطفى عبد الله : « أسطورة أوديب في المسرح المعاصر » . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ .

٢ - دراسات بلغات أجنبية :

S.M. Adams: *Sophocles; the Playwright.* Toronto, 1957.

M. Bieber: *History of Greek and Roman Theatre.* Princeton, 1939

Sir M. Bowra: *Sophoclean Tragedy.* Oxford University Paperback, 1965.

S.H. Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.* 4th ed. Dover Publications, 1951.

Ch. Daremberg et **E. Saglio:** *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments,* 1877-1919.

Aloys de Marignac: *Les imitations françaises de l'Oedipe Roi de Sophocle.* Le Caire.

Je de Romilly: *Time in Greek Tragedy.* Ithaca, N. J., Cornell University Press, 1968.

V. Ehrenberg: *The People of Aristophanes; A Sociology of Old Attic Comedy.* Oxford, Basil Blackwell, 1951.

A. Etman: *" The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality ",* Cahiers du Gita No. 3 Octobre 1987 ", Anthropologie et Théâtre antique ". Actes du Colloque international. Montpellier 6-8 Mars 1986 pp. 261-272.; Revised and republished as follows: " The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion ", Athena 80 (Athens 1989) pp. 251-267.

A. Etman: *The Problem of the Apotheosis of Heracles in the "Trachiniae" of Sophocles and " Hercules Oetaeus " of Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth (in Greek with Summary in English).* Athens, 1974.

Edward Gibbon: *The Decline and Fall of the Roman Empire,* vol. II (395 A.D. - 1185 A.D.). New York, The Modern Library, 1952.

W.K.C. Guthrie: *The Greeks and their Gods.* London, 1962.

Gilbert Highet: *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature.* Oxford Clarendon Press, 1949.

G.M. Kirkwood: *A Study of Sophoclean Drama.* Cornell University Press, 1958.

H.D.F. Kitto: *Form and Meaning in Drama.* Methuen, 1956, reprinted 1964.

H.D.F. Kitto: *Sophocles Dramatist and Philosopher.* London, Oxford Press, 1958.

Helen H. Law: *The Name Galatea in the Pygmalion Myth.* CJ (Classical Journal) XXVII (1932), pp. 337-342.

Albin Lesky: *Geschichte der Griechischen Literatur,* Zweite neu bearbeitete und erweiterte Auflage, 1963.

(الطبعة الثانية للترجمة اليونانية الحديثة التي قام بها تسوباناكيس)

A.G. Tsopanakis

Albin Lesky: *Greek Tragedy.* 2nd ed. London, New York, 1967.

A.A. Mazhar: *Bernand Shaw in Egypt; with Particular Emphasis on Reception and Influence.* Thesis for the Ph. D degree, Cairo University 1984 (esp. pp. 222-384)

H. Musurillo: *Fortune's Wheel; The symbolism of Sophocles' " Women of Trachis ",* TAPA (Transactions and Proceedings of the American Philological Association) XCII (1961), pp. 372-383.

M. P. Nilsson: *A History of Greek Religion.* Translated by F. J. Fielden. New York, 1964.

The Oxford Classical Dictionary. 2nd ed., edited by N. G. L. Hammon and H. H. Scullard Oxford, 1970.

The Oxford Companion to the Theatre 3d ed., edited by Phyllis Hartnoll. London, Oxford University Press, 1967, reprinted 1972.

A. Pauly, G. Wissowa und W. Kroll: *Real-Encyclopädie d. klassischen Altertumswissenschaft,* 1983- .

L. Preller: *Griechische Mythologie* (4th ed.), bearbeitet von C. Robert. 1894.

W. H. Roscher: *Ausführiches Lexikon d. griechischen und römischen Mythologie,* 1884- .

H. J. Rose: *Outlines of Classical Literature for Students of English.* London, Methuen, 1959.

A. Soliman: *Le Mythe d'Oedipe dans l'Antiquité Méditteranéen (Égypte, Grèce) et quelques de ses Prolengements Literaires Francaises et Egyptiens: Rapport entre la Litterature et le Social.* Thése de Doctorat d'État, Sorbonne, 1987-1988.

كشاف (مسرد)

(أ)

إبراهيم عبد الرحمن : ٢٩٩
ابن تيمية : ٢٣٩
ابن جرير : ٢٤١
ابن عباس : ٢٤١ ، ٣١٤
ابن عطية : ٢٤١
ابن كثير : ٢٣٨ ، ٢٤١
أبو بكر : ٢٤١
أبو الحسن الندوي : ٢٣٩
أبو حنيفة ٥٠
أبو العلاء : ٤١
أبو الهول : ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٣
أبوللو Apollo (وانظر أبوللون) ١٠٤
أبوللودوروس Apollodoros . ٧ ، ١٤٤
أبوللون Apollon : ١٥ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٤٨ ، ١٦٢ ، ٢٢٣ ، ٢٦٠ ، ٢٦٢ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦
إبيداوروس Epidauros : ٧٧ ، ١٠٢
أبيس Apis : ١٤٧ ، ١٥٧ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ٣٠٨
إبيكراتيس Epikrates : ١٠٨
أتريوس Atreus : ٢٦٨ ، ٣١٧
إتنا Aetna : ٩ ، ٩٨
أتيكا Attica, Attike : ٩٣
أتيلا Attila : ٢٣٥
أثينا Athenai . ٤٣ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٥ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٤٢ ، ٢٦٢ ، ٢٧١ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤
أثينايس Athenais : ١٥٢
أثينة Athena, Athene . ١٥١ ، ١٥٦ ، ٢٦٢ ، ٢٧٦
أثينة نيث Athene Neith : ١٥٣
الأثينيات : ١٠٧ ، ١١٨
إثيوبيا : ١٥٨ ، ١٨٢
أحمد أمين : ٣٣
أحمد شوقي : ١٤٣
أخارناي Acharnai . ٩٣
الأخارنيون Acharnes . ٩٣ ، ١٠١ ، ٣٠١
اختيار هيراكليس ٢٢٦
إخو Echo . ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢١

أخيلليس Achilles : ٤٦
أخيلليوس Achil(l)eus : ٤٦ ، ٢٤٦
« الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق » : ٢٩٩
أدونيس Adonis : ٢٤ ، ١٨٥
إديسا Edessa : ٢٣٠
أرتميس Artemis : ١٢ ، ١١٥ ، ٢٦٠ ، ٢٦٦
أرخيلوخوس Archilochos : ٤٠
الأردن : ٢٤٢
أرسطو Aristoteles : ٤٢ ، ٤٣ ، ٧٠ ، ١٦٨ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٩٨
أرسينوي Arsinoe : ١٤٢
الأرض . ١٤٩
أرغو Argo : ١٥٠
أرغوس Argos : ٢٥ ، ١٦١ ، ٢٦١ ، ٢٧٣ ، ٣٠٢
أرنوبيوس Arnobius : ١٦
أروايرس Aroueris : ١٦١ ، ١٦٢
الإريخثيون Erechtheion : ٨٠
إريس Iris : ١٠٠
أريستوفان : ٧٦ (انظر المدخل التالي)
أريستوفانيس Aristophanes : ٩ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ١٧٩ ، ١٩٨ ، ٢٨٨ ، ٢٩١ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣٠٥ ، ٣٠٩
أريوباغوس Areopagus . ٢٦٢ ، ٢٧١ ، ٢٧٦
أريوس باغوس Areios Pagos ٢٦٢ ، ٣١٦
إزمير Zmyrna, Smyrne · ٢٢٩ ، ٢٤١
إسبرطة Sparte : ٩٣ ، ١٠٠ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٤٧ ، ٢٦٦
أسبيندوس Aspendos : ٣٠٤
أستراتا Astrata : ١٥٢
أستير ، جورج ألبير : ٣٤ ، ١٩٧
أسكلبيوس Asklepios ١٠٤
الإسكندرية : ٤٣ ، ١٤٢ ، ٢٣٠ ، ٢٣٥
أسو Asso : ١٥٨ ، ١٨٢
أشيل . ٢٤٦
أطلس Atlas : ٢٢٤
أغاثون Agathon : ١٠٢
أغاممنون Agamemnon . ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٣١٧
« أغاممنون » "Agamemnon" ٢٧٦
أغوراكريتوس Agorakritos : ٩٥
الأغون agon : ٨٩
أغيسلاوس Agesilaos : ١١١

أفروديتي Aphrodite : ٧ ، ٢٤ ، ١٤٢ ، ١٦٢

أفريقيا : ٢٣٨

أفسوس Ephesos : ٣١٤

أفلاطون Plato : ٣٤ ، ٨٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٤٩ ، ١٥٤ ، ١٦٨ ، ١٩٦ ، ٢٨٩

إفيتوس Iphitos : ٢٢٢ ، ٢٢٣

إفيجينيا Iphigeneia : ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧

إفيسوس Ephesos : ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ ، ٢٤١

الأقصر : ١٤٢

الأكروبوليس Akropolis : ١٠١ ، ٢٦٢

أكريسيوس Akrisios : ٢٥

إكسركسيس Xerxes : ٢٦٤

أكيس بن فاونوس Akis . ٩

« أكيس و غالاتيا » : ١٠

« ألف ليلة وليلة » : ١٧٢

إلفنتينا : ١٦٤

ألكايوس Alkaios : ٤٠

إله الوفرة : ١٤٩

الإلهات المقدسات : ٢٦٢

« الإلياذة » "Ilias" : ٨ ، ٣٩ ، ١٦٥

الألوسي : ٢٤١ ، ٢٤٢

إليس Elis : ١٦١ ، ٣١٧

إليكترا Elektra : ٢٦١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٦

الإمبراطورية الرومانية : ٢٢٧

إمبيدوكليس Empedokles . ١٦٨

إمرؤ القيس : ٣٥

أمفيبوليس Amphipolis : ٣٠٢

آمون : ١٤٢

أميكلاي Amyklai ٢٢٢

أناكريون Anakreon : ٤٠ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧

أناكساغوراس Anaxagoras · ٧٩ ، ١٦٨

« أنتيغوني » "Antigone" : ٧٦

أنتيغوني Antigone : ٦٢ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ١٩٥ ، ٢٨١

أندرسون ، ماري : ١٩

الأندلس : ٢٤١

« أنساب الآلهة » "Theogonia" : ٢٤ ، ١٤٩

« أنشودة الموت » : ٢٨٢

أنطاكية Antiocheia · ٢٣٦

أنطونينوس بيوس Antoninus Pius : ٢٢٩

أنوبيس Anubis : ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥٧

« الإنيادة » "Aeneis" : ٢٠

الأنثيستيريا Anthesteria : ٣٠١

« أهل الكهف » : ٣٨ ، ٤٥ ، ١٤٥ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ٢٠٠ ، ٢١٠ ، ٢٢١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٩١

أوخوس : ٣٠٨

أوديب Oidipous : ٤٥ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ١٩٥ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢١٤ ، ٢٤٨ ، ٢٦٣ ، ٢٩٩

« أوديب » "Oidipous" ١٧٠ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٦٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩

« أوديب في كولونوس » "Oidipous epi Kodono" ٦٩

« أوديب ملكا » "Oidipous Tyrannos" : ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٦٤ ، ١٩١ ، ٢٦٣ ، ٢٧٠ ، ٢٨٨ ، ٢٩٩

أوديسيوس Odysseus : ٨ ، ٢٩٨

أوراشيما : ٢٤٢

أورانوس Ouranos : ٣١١

أورست Orestes : ٢٧٩

أورفيوس Orpheus : ٣١١

« الأوريستيا » "Oresteia" : ٢٥٩ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٨ ، ٢٧١ ، ٢٧٣ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٣١٦ ، ٣١٧

أوريستيس Orestes . ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٨ ، ٢٧٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٨٥

أوريليا Aurelia : ٢٣٢

أوريليوس Aurelius : ٢٣٢

أوريون Orion : ١٥٠

أوزيريس Osiris : ١٤٢ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠١

أوغسطس ، دكيوس بيوس فيليكس : Augustus, Decius Pius Felix ٢٣٣

أوفيديوس Ovidius : ٢ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٩٣

أوكيانوس Okeanos : ١٦٠

الأولمب Olympos : ١٣٨

أوليس Aulis . ٢٦٦

الأوليمبوس Olympos : ٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧

أومفالي Omphale : ١٨٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦

أومفيس : ١٦٤

أويخاليا Oichalia : ٢٢٢ ، ٢٢٣

أوينوماوس Oinomaos : ٣١٧

أياس Aias : ٢٤٤

إيثاكي Ithake : ٨

أيجيسثوس Aegisthos : ٢٦٠ ، ٢٦١ ،

٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٣ ، ٢٧٧ ، ٣١٧

إيروس Eros : ١٤٩ ، ٢٤٧

الإيرينيات Erinyes : ١٦٨

إيزيس Isis : ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٠١ ، ٣٠٥

« إيزيس » : ٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ١٨٥ ، ١٩١ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٠٩

« إيزيس و أوزيريس » : ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٦٧ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ٣٠٦

أيسخولوس Aischylos : ٤١ ، ٧٩ ، ٩١ ، ١٠٣ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٥٧ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣ ، ٢٦٦ ، ٢٧١ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٦ ، ٢٩١

إيسمين Ismene : ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢١١

إيسميني Ismene : ٢١ ، ٢٨١

إينياس Aeneas : ٢٠

إيوإلبيديس Euelpides : ٩٩

إيوتيخيوس Eutychios : ٢٣٧

إيوسيبيوس Eusebius : ٢٣١

(ب)

بابادوبلو ، أ : ١٩٨

« البابليون » "Babylonioi" : ٨٤ ، ٩٢ ، ٩٣

باتناي : ٢٣٨

باخوس Bakchos : ١٦١

البارثينون Parthenon : ٨٠ ، ١٠١

بارنيس Parnes : ٩٣ ، ٣٠٤

البارودوس Parodos : ٨٩ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ٢٧٤

باريس Paris : ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٦٥ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩

باسيليا Basileia : ١٠٠

بافوس Paphos : ٧ ، ١٠٢

باكخوس Bakchos ٣٧٠

الباموليا Pamulia : ١٦٢

باموليس Pamules ١٦١

بان ٩٠

بانديون Pandion : ٣٠٣

البحتري : ٤١

بخانان : ١٨

بديليكليون Bdelykleon : ٩٦ ، ٩٧

براباسيس Parabasis : ٧٨ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ١٠٦

براسيداس Brasidas : ٩٨

« براكسا » : ٢ ، ٣٨ ، ٤١ ، ١٠٧ ، ١١٩ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ٢٨٨ ، ٣٠٥ ،

٣١٣

براكسا : ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩

« براكسا أو مشكلة الحكم » : ٧٦ ، ٢٨٧

براكساغورا Praxagora : ٨٣ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٢

« برلمان النساء » "Ekklesiazousai" : ٧٧ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤

البرلوج Prologos : ٨٨

بروتاغوراس Protagoras . ٧٩

برويتوس Proitos : ٣٠٢ ، ٣٠٣

بروديكوس Prodikos : ٢١٦ ، ٢١٨

بروكني Prokne : ٣٠٣

بروميثيوس Prometheus : ١٠٠ ، ١٥١

برياموس Priamos : ٢٦٠

بريسكا . ٥٣ ، ٧٣ ، ٢١٠ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦

بريكليس Perikles : ٨٠ ، ٨٤ ، ٩٠ ، ١١٩ ، ١٢٥ ، ٣٠١

البستاني ، سليمان . ٢٤١

بسيخي Pshyche : ١٨

بسيط : ٣١٤

البطالة : ١٩٧

بطليموس Ptolemaios : ١٤٢ ، ٣٠٧

« بعماليون » . ١ ، ٢ ، ١١ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٦ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٧١ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢١٠ ، ٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤

بغماليون Pygmalion : ٣ ، ٦ ، ٧ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٧٤ ، ١١٤ ، ٢٠٠ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٥٦ ، ٢٨٨

« بغماليون أو التمثال الجميل » : ١٨

« بغماليون وغالاتيا » : ١٩

بلوتارخوس Ploutarchos : ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٦ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ٢٨٩ ، ٣٠٨ ، ٣١٠

« بلوتوس » "Ploutos" ٩ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١٥٥ ، ٣٠٣

بلوتون Plouton : ١٠٣ ، ١٥٥

بليروس : ١١١ ، ١١٢ ، ١٢٣ ، ١٣٥

بلينيوس Plinius : ٢٢٨

« بنات تراخيس » "Trachiniai" : ٥٤ ،

٦٧ ، ٢١٤ ، ٢٩٩ ، ٣١٢
بنخن : ١٥١
البنخويون : ١٥١
بندار Pindaros : ٤١
بنداروس Pindaros : ٤٠ ، ٤١ ، ١٩٩
البنغال : ٢٣٨
بهادر : ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠
بهانة : ٢٠٦
بوباستيس Bubastis : ١٤٢
بوبلوس Bublos : ١٥٢
بوتو Buto : ١٥٧ ، ١٦٣
بوزيريس Busiris : ٣٠٨
بوسيدون Poseidon : ١٠٠ ، ٣١٦
بول السادس عشر (القديس) : ٢٤٢
بولس : ٣١٦
بوليبوس Polybos : ٤٨
البوليس Polis : ٧٨
بوليفيموس Polyphemos : ٨ ، ١٠ ، ١١
بوليكاربوس Polykarpous : ٢٢٩
بوليكراتيس Polykrates : ٢٦٤
بوليموس Polemos : ٩٨
بومبي Pompeii : ١٤٢ ، ١٤٣
بويوتيا Boiotia : ١١٠
بيبلوس Byblos : ١٧٦ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٢٣
بيتيريس : ٢٣٢
بيثاغوراس Pythagoras : ٢١٤
بيثيتايروس Peithetairos : ٨٣ ، ٩٩ ، ١٠٠
بيدوز Th. L. Beddoes : ١٨
بيرانديللو Luigi Pirandello : ٢٩٣
بيرسيفوني Persephone : ٣١٢ ، ٣١٧
بيرسيوس Perseus : ٢٦
بيرون Byron : ١١٣
بيرونس : ٣١٤
بيريه Piraeus : ١٤٢ ، ٣٠٤
بيزنطة Byzantion : ٢٣٤
البيضاوي : ٢٤١
بيغاسوس Pegasos : ٩٨
بيلاديس Pylades : ٢٦١
بيللياس : ٢٣٢
بيلليروفون Pellerophon : ٩٨ ، ٣٠٣
بيلوبس Pelops : ٤٨ ، ٣١٧
بيلوس Pylos : ١٨٤ ، ٢٢٢
بيلوسيوس Pelusius, Pelousios : ١٥٢
بيليبيروس Blepyros : ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٧ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢
بينيا Penia ١٠٤٠
بينيت : ١٨
بيون Bion : ٨ ، ١٦٩

(ت)

« تاريخ قبرص » : ١٦

« التاريخ المصري » : ٣٠٧

تارتاروس Tartaros : ١٤٩

تاغارد : ٢٠

تاكيتوس Tacitus : ١٤٤ ، ٢٩٠

تانتالوس Tantalos : ٣١٧

تراجان Traianus : ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣

التراجيديا : ٢٣

تراجيديا ذهنية . ٤٧

ترايانوس Traianus : ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣

ترسياس Teiresias : ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٣

الترفوليون : ١٥١

تريغايوس Trygaios : ٨١ ، ٩٠ ، ٩٨

تشوسر G. Chaucer : ١٨

« التعادلية » : ١٣٩ ، ١٩٦

« تعزية لماركيا » "Ad Marciam de Consolatione" . ٣١

تليوتا : ١٦٢

التمثيل : ١٩٤

التناسخات Metamorphoses : ١٤٢

تنيسون ، فردريك Frederick Tennyson : ١٩

توت : ١٥٠ ، ١٧٠ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٨ ، ١٩٢

تور Tours : ٢٣٦

توفون Typhon : ١٥٠ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٩٠ ، ٣٠٨

التوفونية : ١٥٣

تومسون ، جيمس J. Thomson : ١٨

التيتانيس Titanes : ١٦١ ، ٣١١

تيتوس Titus : ٢٩٠

تيريسياس Teiresias : ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٣

تيريوس Tereus : ٩٩ ، ٣٠٣

تيسافيرنيس Tisaphernes : ١٠٠

تيفون Typhon : ١٤٩ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ٢٩٠

(ث)

ثاليس Thales : ١٩٩ ، ٢٩٠

ثراسيبولوس Thrasyboulos : ١١٠ ، ٣٠٤

ثربانتيس S. M. Cervantes : ١٠

ثوكيديديس Thoukydides : ٧٩ ، ٩٣ ، ١١٩ ، ٣٠١

ثيادلفيا Theadelphia . ٢٣٢

الثياديس Thyades : ١٤٦

ثيستيس Thyestes : ٢٦٨ ، ٣١٧ ، ٣١٧

الثيسموفوريا Thesmophoria : ٩١ ، ١١٦

ثيسيوس Theseus · ٢٦٣

ثيودوريت Theodoret : ٢٣٦
ثيودوسيوس Theodosius : ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠
ثيودوسيوس الأصغر Theodosius II : ٢٣٧
ثيودوسيوس الثاني Theodosius II : ٢٣٥
ثيوغنيس Theognis : ١٩٩
ثيوكريتوس Theokritos : ٨

(ج)

جالاس Galas : ١١
جبل إتنا Aetna : ٩ ، ٩٨
جبل الأوليمبوس Olympos : ١٣٨
جبل الهيليكون Helikon : ٢٤
جبيل : ١٨٤
جريفز Robert Ranke Graves : ٢٠
الجُلْجُل : ١٤٣-٦
جمال عبد الناصر : ١٧٧
« جمهورية أفلاطون » : ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٣٢
جوبيتر Jupiter, Iuppiter : ١٢ ، ٢٣٣
جورج أبيض : ٤٣ ، ٤٤ ، ٢٩٩
جوكاستا Iokaste : ٥١ ، ٥٢ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٣
جوليان Flavius Claudius Iulianus : ٢٣٤
جونجورا ، دون لويس دي Don Luis de Gongora y Argote : ١٠

جيبون Edward Gibbon : ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٤١
جيريون Geryon : ٢٢٤
جيمس الساروجي : ٢٣٨

(ح)

« حاملات القرابين » "Choephoroi" : ٢٦١ ، ٢٦٦ ، ٢٧٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩
الحروب البلوبونيسية : ٨٠ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١١٠ ، ٣٠٢
حسن صبري : ١٤٦
« حضارة الإغريق » : ٢٨٥
الحكاواتي . ١٩٥
الحلم والحقيقة . ٢٠٩
« حماري وحزب النساء » : ١١٤ ، ١٢٢
حمدي : ٢٥٧ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥
حمران : ٣١٤
الحملة الصقلية : ٩٨
حورس : ١٤٢ ، ١٧٥ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١
حوريس : ١٤٢ ، ١٧٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١
حيرام . ١٨٥

(خ)

خالكيدون Chalkedon : ٢٣٦

خاؤوس Chaos · ١٤٩

خرونوس Chronos : ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦١ ، ١٦٢

خريسوثيميس Chrysothemis : ٢٨١

خريسيبوس Chrysippos : ٤٨

خريميس Chremes : ١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٧

خريميلوس Chremylos : ١٠٤

خويس Chois · ١٦٤

خيمايرا Chimaira . ٣٠٣

(د)

داناي Danae : ٢٤

دراكون Drakon : ٢٦٩ ، ٢٧٠

الدرويش : ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩

دقلديانوس Valerius Diocletianus : ٢٣٣

دقيانوس : ٢٣٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٨ ، ٢٥٦

دقيوس Gaius Messius Quintus Decius : ٢٤١ ، ٣١٤

دكيوس Gaius Messius Quintus Decius : ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٤٢

دلفي Delphoi · ٢٩ ، ٤٨ ، ٥٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ٢٠٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٩ ، ٢٧٣

دورا يوروبوس Dura-Europus : ٢٣١

دولت أبيض : ٤٤

دوليس : ٧٠

دوميتيان T. Flavius Domitianus Augustus : ٢٢٨

دوميتيانوس T. Flavius Domitianus Augustus . ٢٢٨

ديان ، ميليا : ٤٤

ديانا Diana . ١٢

ديانيرا Deianeira ٥٤ ، ٦٧ ، ٢١٤

ديدو Dido . ٢٠

ديسكوروس Dioscurus/Dioskouros : ٢٣٥

« ديسكولوس » "Dyskolos" : ٣٠٠

ديفوبوس Deiphobos : ٢٢٢

ديفيلوس Diphilos ٧٩

ديكايوبوليس Dikaiopolis · ٩٣ ، ٩٤

ديلاند Deslandes . ٢٠

ديلوس Delos ١٤١

ديموس Demos : ٩٤

ديموسثنيس Demosthenes : ٩٤

ديميتر Demeter : ١٠٢ ، ١٤٢ ، ٣١٧

ديموس : ٣١٤

دينون Dinon . ٣٠٨

ديودوروس Diodoros : ٢٩٠

ديوبيسوس Dionysos : ١٥ ، ٣٧ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٩٦ ، ٣٠١ ، ٣١١ ، ٣١٦

« الديويسيا الكبرى » : ٨٥ ، ٩٥ ، ٩٨

ديويسيوس Dionysios ٨٠

(ر)

راسين Jean Racine : ٩٧ ، ٢٩٨

راوكس ، جان : ١٦

الراين : ٢٣٩

« ربات الانتقام » : ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٧٥

« ربات الصفح » : ٢٦١ ، ٢٦٢

« الرباط المقدس » · ١٧٤

الرحل الأخضر . ١٧٧ ، ١٨١

الرجيب : ٢٤١

« رحلة إلى العد » : ١٧٤

« رسالة بلوتارخوس عن إيزيس وأوزوريس » : ١٤٦

رفيق الدجاني : ٢٤١

الرقيم . ٢٤١

الرواقية : ١٤٧

الرواقيون : ٢٨ ، ٢٢٦

روح المعاني : ٢٤١

روز اليوسف : ٤٤

روسو ، حان حاك Jean-Jacques Rousseau : ٢٠ ، ١١٣

روشير Rocher : ١٦

الروم : ٢٣٥ ، ٢٤١

روما : ١٤٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥

روما الحديدة : ٢٣٤

ريا : ٣١١

ريوا . ٢٣٥

(ز)

الزرادشتية : ١٦٨

زكي نجيب محمود : ١٩٦

« الزنابير » "Sphekes" : ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧

« زهرة العمر » : ١٤٥ ، ١٧٤

زيوس Zeus : ١٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٢ ، ١٣٨ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٦١ ، ١٦٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٧ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٣١١

(س)

ساتورنوس Saturnus : ٣١١

ساروج : ٢٣٨

الساروحي ، جيمس : ٢٣٨

سافو Sappho : ٤٠

ساكيسفوروس Sakesphoros · ١٠٨

سامسو ، خوليو . ٢٩٣

ساموس Samos : ٨٤ ، ٢٦٤ ، ٣٠١

سأوسس : ١٥٢

سايس : ١٥١ ، ١٥٦

سبنسر Edmund Spenser : ١٨

ست Seth : ١٥٠

« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » : ٢٩٣

سترابون Strabo : ٢٨٩

ستربسياديس Strepsiades : ٩٥ ، ٩٦

ستيكس Styx : ١٥

« السحب » "Nephelai" : ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٧٩ ، ٣٠٢ ، ٣٠٩

سرابيس Serapis : ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٦٠

سراقوصة Syrakousai : ٨٠ ، ٣٠١

سفاكتيريا Sphakteria : ٩٤

سقراط Sokrates : ٧٩ ، ٨٤ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٤٩

سكويرز : ٢٠

« السلام » "Eirene" : ٨١ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ١٠١

سلاميس Salamis : ١٢٨ ، ٣٠١

« السلطان الحائر » : ١٨٥ ، ٢١٥ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٩١ ، ٢٩٨ ، ٣١٠

سليمان : ٣٨

سمو : ١٥٣

سميرة : ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥

سميرني Smyrne ٢٢٩ ، ٢٤١

سية : ١٧٤

سوريا : ٢٣٦

السوريانية : ٢٣٦

سوزي : ٢٤٥

السوفسطائية : ٩١

السوفسطائيون : ٧٩

سوفوكل Sophokles : ١٩٤

سوفوكليس Sophokles : ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٤ ، ٢٤٤ ، ٢٦٣ ، ٢٧٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٨ ، ٢٩١ ، ٢٩٩ ، ٢٩٩

سولون Solon : ١٩٩ ، ٢٦٥

سبتيميوس سيفيروس L. Septimius Severus : ٢٣٠

سيث : ١٦٩ ، ١٥٣

سيث وبيبون : ١٥٣

سيراكوساي Syrakousai : ٨٠

سيراكوسيوس Syrakousios . ٨٤

سيريوس Seirios, Sirius : ١٦٦ ، ٢٣٣

سيسيفوس Sisyphos : ٣٠٢

سينيكا L. Annaeus Seneca : ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٢١٤ ، ٢٢٦ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣١٠ ، ٣١٢

(ش)

شارل الخامس : ١٠

الشام : ٢٤١

شامبليون J. F. Champollion : ١٤٤

شكسبير William Shakespeare : ١٨ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ١١٣ ، ١٨٠ ، ٢٦٩ ، ٢٩٣ ، ٢٩٨ ، ٣٠٦ ، ٣١٠

الشمس : ٢٦

شهرزاد : ٣٨ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٥٢ ، ٢٩١

شهريار : ٧٤ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٢

شو ، برنارد Bernard Shaw : ١١٣ ، ٢٩٧

(ص)

« الصافحات » "Eumenides" : ٢٦١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥

الصديق المصري : ١٨٥ ، ١٩١

صقلية Sicilia, Sikelia : ٨

صهيا : ٣١٤

صور : ٢٠

(ض)

« الضباب » : ٢٩٣

الضحاك : ٢٤١

« الضفادع » "Batrachoi" : ٩١ ، ١٠٣ ، ٣٠٣

(ط)

طارق : ٢٥٨ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦

طاليس Thales : ١٦٠ ، ٢٩٠

« الطبائع عند شكسبير » : ١٩٤

الطبري : ٣١٤

طراقيا Thrake : ٩٩ ، ٣٠٣ ، ٣١٢

طرسوس Tarsos : ٢٣٧ ، ٢٤٢ ، ٢٥٠ ، ٣١٤

طروادة Troie : ٢٤٧ ، ٢٦٠ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦

« الطعام لكل فم » : ٤٥ ، ٦٤ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٢ ، ٢٩١

طه حسين : ٤٤ ، ١٤٦ ، ٣١٦

طيبة Thebai : ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ١١٠ ، ١٦١ ، ١٩٩ ، ٣٠٤

طيفون Typhon . ١٧٠ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١

« الطيور » "Ornithes" : ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ٩٨ ، ١٠٦ ، ٣٠٣

(ع)

عبادة بن الصامت : ٢٤١

عبد الناصر : ١٧٨

العجل أبيس : ١٤٧

العصر الهيلليني : ٧ ، ١٧ ، ٢٨ ، ١٤٢ ، ١٦٣ ، ٢٢٦

« عصفور من الشرق » : ٢٤٥ ، ٢٤٧

عطيات : ٢٥٧ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥

عظم توفون : ١٥٣

عظم هورس : ١٥٣

علي أحمد باكثير : ٢٩٩ ، ٣٠٠

علي الراعي : ٢١٠

عمان . ٢٤١

« عن إيزيس و أوزوريس » : ٢٩٠

« عن فتية إفيسوس » : ٢٣٨

« عهد الشيطان » . ٢٠٩

« عودة البصر للضيف الأعمى » : ٣٠٣

« عودة الروح » : ١٧٤ ، ٢٨٩

« عودة الغائب » : ٣٠٠

« عودة الوعي » : ١٤٥

عيسى : ٣١٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤١

(غ)

غالاتيا Galateia : ٢ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢٥٦ ، ٢٨٨ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤

« غالاتيا تستيقظ » : ٢٠

غالاتيس Galates : ١١ ، ١٧

غالاس Galas : ١١

غالياس : ٢٤٢ ، ٢٤٤

غانو ، كليمانت : ٢٤٢

غاي ، جون John Gay : ١٠

غايا Gaia : ٣١١

عرباطة : ٢٤١

عريغوري : ٢٣٦

غرين ، روبرت Robert Greene : ١٨

الغزنوي : ٣١٤

غلبرت ، ويليام س. William Schwenck Gilbert : ١٩

غور ، ج . John Gower : ١٧

غيد ، أندريه André Gide : ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٦

الغيغانيتس Gigantes : ٣١١

(ف)

فابيانوس Fabıanus : ٢٣١

فاروس Pharos : ١٥٩

فاللوس Phallos . ١٢٨

الفالليكا Phallika : ١٢٨ ، ١٦٣

ڤاليريان Publius Lıcınius Valerianus : ٢٣٣

ڤاليريانوس Publius Licinius Valerianus : ٢٣٣

ڤالينتينيان Valentinian : ٢٣٥
الڤانداليون : ٢٣٧
فاونوس Faunus : ٢٩٣
فايدرا Phaidra : ٢٦٣
الفرات : ٢٣٥
ڤرجيليوس Publius Vergilius Maro : ٢٠
فرح أنطون : ٤٤
الفرس : ٢٣٥
« الفرس » "Persai" : ١٩٧
الفرس الوسيط : ١٦٨
« الفرسان » "Hippeis" : ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٤
الفرما : ١٥٢
فرنسا : ٢٣٩
فرونيخوس Phrynichos : ١٩٧
ڤساسيانوس : ١٤٣
الفصول : ٨٩
فلاڤيان Flavianus : ٢٣٥
فلسطين : ٢٣٠ ، ٢٤١
الفلسفة الأورفية القديمة : ٢١٤
فليون : ١٨٤
« فن الأدب » ١٩٤٠
« فن الشعر » : ٢٩٨
فوزي فهمي : ٣٠٠
فوكيس Phokis : ١١٠
ڤولتير Voltaire : ٤٣ ، ٢٤٥
فونتين : ١٤٥ ، ١٧١ ، ١٧٤
فوتيوس Photius : ٢٣٧
فيثاغورس Pythagoras : ١٦٨ ، ٢١٤ ، ٢٩٠
الفيثاغورية : ٣١٢
فيديبيديس Pheidippides : ٩٥
فيريكراتيس Pherekrates : ٨٣
ڤيسوڤا ، پاولي Pauly Wissowa ١٦٠
فيلبس ، إليزابيث ستيوارت E. S. Phelps : ٢٠
فيلوستيفانوس Philostephanos : ١٧
فيلوميلا Philomela : ٣٠٣
« فيلوكتيتيس » "Philoktetes" : ٢٤٤
فيلوكليون Philokleon : ٩٦ ، ٩٧
فيلون Philo : ١٨٥
فيلونيديس Philonides : ٩
فيليب الثاني : ١٠
فيليمون Philemon : ٧٩
ڤينوس Venus : ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٨ ، ٣١
الفيوم : ٢٣٢

(ق)

قارون : ٢٦٤
« قالبنا المسرحي » : ١٩٥
القاهرة : ٢٥٨ ، ٢٨٢
قبرص Kypros : ٥ ، ١٧ ، ١٠٢

القرآن الكريم : ٢٣٩ ، ٢٤١
قرطاجة Carthago : ٢٠ ، ٢٣٠ ، ٢٣١
القرطبي : ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٣١٤ ، ٣١٤
القزويني : ٢٤١
قسطنطين : ٢٣٤
قسطنطينية : ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧
قنسطنطين : ٢٣٤ ، ٢٣٦
قنسطنطينوس Flavius Valerius Constantinus Augustus : ٢٣٤
قنسطنطينية Constantinopolis : ٢٣٥ ، ٢٣٦
قطمير : ٥٦ ، ٢٤٢ ، ٢٥٠ ، ٣١٤
قمر : ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢١٢
القوط : ٢٣٩
قيصر : ٣٥
القيصرية : ٢٣٠

(ك)

كابادوكيا Cappadocia : ٢٣٠
كابينيس : ٢٣٢
كاركالا Caracalla : ١٤٣ ، ٢٣٠
كاسندرا Kassandra : ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٨
كاليغولا Gaius Caligula : ١٤٣
كاليوبي Kalliope : ٣١١
كانوبس : ١٥٠
« كتاب الموتى » : ١٧٤
كراتيس Krates : ٨٣
كراتينوس Kratinos : ٨٣ ، ٨٧
الكرنك : ١٤٢
كرونوس Kronos : ١٥٥ ، ٢٠٠ ، ٣١١
كرويسوس Kroisos : ٢٦٤
كريت Krete : ١٨٥
الكريستولوجي : ٢٣٦
كريميس : ١١١ ، ١١٢ ، ١٢٣ ، ١٣٥
كريون Kreon : ٤٩ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧١ ، ١٩٥ ، ٢٨١
كسينوفون Xenophon : ١٩٩ ، ٢١٦ ، ٣١٢
كشوطوش : ٣١٤
كليا Klea : ١٤٦ ، ١٦١ ، ١٦٨
كليتيمنسترا Klytaimnestra : ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧
كليمنس السكندري Titus Flavius Clemens, Clement : ١٧
كليمين Klymene : ٢٤
كليوباترا Cleopatra : ١٤٢
« كليوباترا و أنطونيوس » : ٣٠٦ ، ٣١٠
كليون Kleon : ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٨
كهنة إيزيس : ١٤٧
كوبتو : ١٨٣

كوبريانوس Thascius Caecilius
Cyprianus : ٢٣١
كوكتو Jean Cocteau : ٤٣
كولونوس Kolonos : ٧٣
كومودوس Lucius Aurelius
Commodus : ٢٢٩
كورنثة Korinthos : ٤٨ ، ٧٠ ، ٩٠ ،
١١٠ ، ١١١ ، ١٩١ ، ٢٣٠
كورني Pierre Corneille : ٤٣
كورهوس : ٢٣٦
الكوروس : ١٠٨ ، ١٠٩
كورونيا Koroneia : ١١١
كوريل Cyrillus : ٢٣٥ ، ٢٣٦
كوريوم : ١٠٢
كون ، كارولوس : ٩٧
كيثايرون Kithairon : ٤٨
الكيكلوبس Kyklops : ٨ ، ١٠ ، ٣١١
كيليكيا : ٢٤٢
كينيسياس Kinesias : ١٠٠ ، ١٠١

(ل)

لابيس Labes : ٩٧
اللاتينية ٢٣٦
لارث ، أوناموند نويمي : ٢٩٣
لاڤاڤاسير La Vavasseur : ٢١
لاماخوس Lamachos : ٩٤
لاميتو Lampito : ١٠١
لايوس Laios . ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٥٧ ،
٦١ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ،
٢٠٨
اللوڤر : ١٦
لوكوبوليس Lykopolis : ٣٠٨
ليشتنبرغ ٢٨١
ليديا Lydia : ١٨٥ ، ٢٢٣
ليساندروس Lysandros : ١١١
ليسيستراتي Lysistrate : ٧٧ ، ٩٢ ،
١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١١٩ ،
٣٠٣
ليڤيوس Livius : ١٤٤ ، ٢٩٠
اللينايا Lenaia : ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٣٠١

(م)

مارستون ، جون John Marston : ١٨ ،
٢٩٧
ماركوس Marcus Aurelius Antoninus:
٢٢٩
ماركيا Marcia : ٣٠
ماريياك ، ألويس دي : ٤٩ ، ٦٢
« مأساة أوديب » : ٢٩٩ ، ٣٠٠
« ماكبث » : ١٨٠
مانيثو Manetho . ١٥٣ ، ١٦٩ ، ٣٠٧
مايونيا Maeonia : ٢٢٣
« المتقاضون » : ٩٧
المتنبي : ٤١

المجتمع الهيللينستي : ٧٨
« المحب لكليون » Philokleon : ٩٦
محسن . ١٧٤ ، ٢٤٥
محسيميلينا : ٣١٤
محمد بن سعيد بن المسيب : ٣١٤
محمد صقر خفاجة : ١٤٦
محمدمندور : ٢٩٨
المداح : ١٩٥
مرطوش : ٣١٤
مرنوش ٢٤٢٠ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧
مريم سوماط . ٤٤
« مسرحيات شوقي » : ٢٩٨
مسطاط . ١٧٠ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٩ ، ١٩٢ ، ٢٠١
المسيح : ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣
المسيحية : ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٤٥ ، ٢٥٦
« المشتركون في الوليمة » "Daitaleis" : ٩٢ ، ٩٦
مشلينيا : ٥٣ ، ٧٣ ، ٢١٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦
مشير : ٣١٤
مصر ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٣٠ ، ٢٥٨
« المعركة » ٢٤٧
المعول : ٢٣٦
المقدسي : ٢٤١
المقلداتي : ١٩٥
مكسلميا : ٣١٤
« الملك أوديب » : ٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٦٤ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٢٠٠ ، ٢٥٢ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨
ملكاندروس : ١٥٢
ممدوح : ٢٥٨ ، ٢٧٧ ، ٢٨٦
ممفيس : ١٦٤
مناندروس Menandros : ٧٩ ، ٣٠٠
منديس ١٦٤
منيسيلوخوس Mnesilochos : ١٠٣
منيويس . ١٥٧
موتيليني Mytilene : ٩٣
موتيبه : ٢٠
موريس William Morris : ١٨
موزينيديس : ٢٦٢
الموساي Mousai . ٢٣
موكيناي Mukenai · ٣١٧
مولان . ٢١
موليير Jean-Baptiste Poquelin Molière : ٧٨
مونتغمري ٢٠
ميثراس Mithras : ١٦٨
ميديا Medeia, Medea : ١٧
ميرتيلوس Myrtilos : ٣١٧
ميروبي Merope ٤٨

ميلوس Melos ٩٩٠

ميليتوس Miletos : ١٢٥

الميموس Mimos : ٢٣

ميناندر Menandros : ٣٠٠

مينيلاوس Menelaos . ٢٦٥

(ن)

« النائمون السبعة » : ٢٣٧

نادية : ٢٥٨ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦

« ناركيسوس » Narkissos . ٢ ، ١١ ، ١٦

ناركيسوس Narkissos : ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧

نرسيس Narkissos : ١١ ، ٢٦ ، ٢١١

« النساء في أعياد الثيسموفوريا » "Thesmophoriazousai" : ٨٥ ، ٩١ ، ١٠٢

نفريت : ٢٠٩

نقيا . ٣١٤

نمانوس . ١٥٢

نيتشه Friedrich Wilhelm Nietzsche : ٣٦

نيثوس : ١٦٠

نيرون Claudius Caesar Drusus Germanicus Nero . ٢٢٨

نيريوس Nereus : ١٠

النيسابوري : ٢٤١

نيستوريوس Nestorius : ٢٣٥

نيفثوس : ١٥٧ ، ١٦٢

نيفيلوكوكجيا : ١٠٠

نيقوسيا : ١٠٢

نيكايا Nicaea : ٢٣٤

نيكوخاريس بن فيلونيديس Nikochares : ٩

نيكياس Nikias ٩٤٠

نيلسون ، جوليا : ١٩

نيليوس Neleus : ٢٢٢

نيميا Nemea : ٢٢٤

نيميسيس Nemesis : ٢٦٦

(هـ)

هاتور : ١٥٨

هادريان Publius Aelius Hadrianus : ٢٢٨ ، ٢٣٩

هادريانوس Publius Aelius Hadrianus . ٢٢٨

هاديس Hades : ١٥ ، ١٠٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٣١١ ، ٣١٧

هاربوكراتيس Harpocrates : ١٤٢ ، ١٩١

هاللام Henry Hallam : ١٨

هاليارتوس Haliartos : ١١١

هاملت Hamlet ٢٧٨٠ ، ٢٨٦

« هاملت » "Hamlet" . ٢٨٠

هاندل George Frederick Haendel :
١٠
هايمون Haimon : ٦٨
هراقليطس Herakleitos : ١٩٦
هرقل Herakles : ١٧ ، ٤٦ ، ٦١ ، ٦٧ ، ١٣٢ ، ١٨٥ ، ٢١٥ ، ٢٣٣ ، ٢٨٧
« هرقل فوق جبل أويتا » "Hercules Oetaeus" : ٢٢٦ ، ٣١٠ ، ٣١٢
الهرقلية : ١٣٨ ، ٣١٣
هرمانوبيس Hermanubis : ١٥٥
هرمايوس : ١٦٤
هرميس Hermes ١٥٠ ، ١٦٢ ، ١٩٠
هليوبوليس Heliopolis : ١٥٧
هورس : ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ١٧٦ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ٣٠٨
هوسيا : ١٥٤
هوسيريس ١٦١٠
هوغو ، ڤيكتور Victor Hugo : ٤٠
هوميروس Homeros : ٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٦٠ ، ١٤٤ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ٢٤٧ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢ ، ٣١١
الهون : ٢٣٥
هونو : ٤٠
هيبريس hybris : ٣٩
هيبوداموس Hippodamos : ٢٥
هيبوداميا Hippodameia : ٣١٧
هيبوليتوس Hippolytos : ١٧ ، ٢٦٣
« هيبوليتوس » "Hippolytos" : ٢٦٣
هيبي Hebe : ٢٠
هيدرا Hydra : ٢٢٤
هيرا Hera : ١٢ ، ٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٢٤٧
هيراكليتوس Herakleitos : ١٤٨ ، ١٦٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦
هيراكليتوس الإفسوسي Herakleitos : ٢٩
هيراكليس Herakles : ٤٦ ، ٦١ ، ٦٧ ، ١٠٠ ، ١٣٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥
هيرماس : ٢٣٢
الهيرماي Hermai : ٩٨
هيرميس Hermes : ٩٨ ، ١٠٥ ، ١٥١ ، ٢٧٣
هيرودوتوس Herodotos : ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ٢٨٩
هيروديس أتيكوس Herodes Atticus : ٩٧
الهيروغليمية : ١٤٤
هيرون Hieron : ١٥٤
هيروسولوموس ٣٠٨
هيرونيموس : ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨
هيسيودوس Hesiodos : ٢٤ ، ١٤٩ ، ٣١١
هيفايستوس Hephaistos ١٥٦

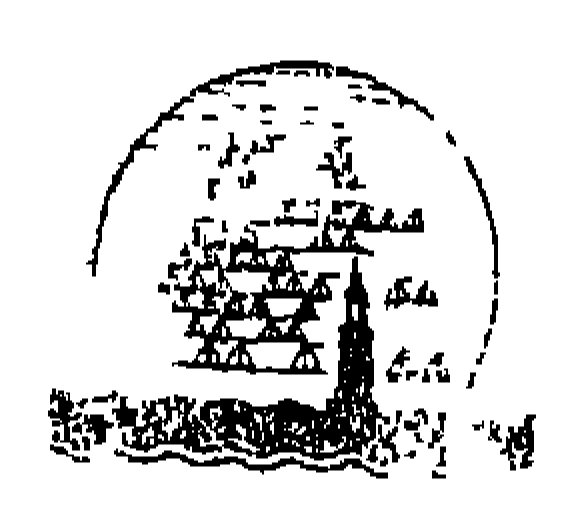
هيليوس Helios : ١٦٢
الهيليكون Helikon : ٢٤
هيليني Helene : ٢٤٧ ، ٢٦٥
هيليوبوليس Heliopolis : ٣٠٧
هيليوس Helios : ٢٤
هيميتوس Hymettos : ٦

(و)

وولنر ، توماس : ١٩

(ي)

ياردانوس Iardanos, Iardanes : ٢٢٣
« يا طالع الشجرة » : ١٤٥ ، ١٧٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ، ٢٩١
يامبليخوس Iamblichos : ٢٣٧
يطونس : ٣١٤
يمليخا : ٢٣٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٣١٤
اليهودية : ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠
يوباتيس : ٣٠٢
يوبوليس Eupolis : ٨٤
يوتوبيا : ٨٣ ، ٩٩ ، ١٢٧
يودايوس : ٣٠٨
يودوكسوس Eudoxos : ١٦٦
يوريوس : ٢٣٠
يوريبيديس Euripides : ٧٩ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١١٢ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٦٣ ، ٢٩٨
يوريتوس Eurytos : ٢٢٢ ، ٢٢٣
يوريديكي Eurydike : ٦٧ ، ٣١١
يوشا : ٢٤٢
يوكاستي Iokaste : ٤٤ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١
يوليانوس Iulianus : ٢٣٤
يوهيميروس Euhemeros : ١٥٠ ، ١٥١



هذا الكتاب

دراسة مقارنة جادة ، تقوم بتحليل بعض أعمال عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم ، لتكشف عن مدى تأثره بالأدب الإغريقي من ناحية ، ومحاولته تأصيل المسرح العربي من ناحية أخرى .

إنها خطوة رائدة ، تلزمنا للاستبصار في حقيقة أدبنا الحديث ، وقيمته في ضوء التاريخ الأدبي الإنساني العام .

أدبيات

١ – الأدب المقارن
٢ – أدب الرحلة
٣– المدائح النبوية
٤– أدب السيرة الذاتية
٥– علم اجتماع الأدب : مقدمة
٦ – الأدب الفكاهي
٧– المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم
٨– فن الترجمة
٩ – الصورة الفنية عند النابغة الذبياني

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص. والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساساً بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .

يطلب من: شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة